HENRI DAVENSON

TRAITÉ DE LA MUSIQUE

SELON L'ESPRIT DE SAINT AUGUSTIN

MARS II 1942
LES CAHIERS DU RHÔNE - SÉRIE BLANCHE
ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE - NEUCHATEL

Tous droits réservés pour traduction, reproduction ou adaptation
par les Éditions de la Baconnière à Boudry (Suisse).

à

ARTHUR LOURIÉ,
le musicien.

Quand nous disons la Musique, c'est ta *musique que le cœur entend.*

Nous étions, avant de t'avoir, semblables à ces enfants qui vont s'asseoir sur la place publique, devant les baraques des bateleurs et des sorciers.

Les uns nous jouaient de leurs petites flûtes : nous n'avons pas dansé.

Les autres nous chantaient leurs complaintes redoutables : nous n'avons pas frémi.

Nous sommes passés de l'un à l'autre, et ils nous ont interpellés en vain : nous ne faisions qu'espérer et attendre, semblables à des enfants abandonnés.

Maintenant que tu es venu, cette grande faim et cette grande soif ne sont plus qu'un Intermezzo *dépassé, un souvenir laissé très loin, là-bas derrière les peupliers en tête-à-tête avec la brise.*

Tu nous as reconduits dans le Jardin fermé où la Fontaine étale son eau tranquille.

Nous avons dansé, comme Saül à Naioth, et tu nous as rendu notre place au Festin.

Qu'importe désormais la Peste qui chemine dans les ténèbres et le mal qui fait rage au soleil de midi ?

Car la voix de la Flûte entendue au travers du Violon nous a montré comment, pour adorer, le Cygne rejoint l'Ange.

Tout ici vient de toi : tu ne seras pas dupe de la gravité que j'adopte, ni de ce ton emprunté de docteur.

Je n'ai fait que redire, à ma manière, telle de tes leçons. Reçois le don de cette ferveur inutile. Il me fallait bien te rendre, de quelque façon, un peu de ce que je te dois.

Je ne suis rien, sinon l'Enfant-de-chœur qui marche en tête avec sa croix, et annonce la Procession à la campagne heureuse.

(Traduit du provençal.)

Ce petit livre se présente comme un traité; dans tout instrument didactique les gloses importent autant, et plus, que le texte; aussi les a-t-on insérées à même le texte, chaque note étant introduite par un sigle qui en précise la portée:

† introduit un commentaire d'ordre religieux, ou qui, du moins, par quelque pente et le sérieux du ton, cherche à rejoindre l'âme religieuse sur le plan de l'existentiel.

℣ concerne plus spécialement le musicien; l'auteur entend par là tantôt le compositeur, tantôt, et plus souvent, le simple amateur comme lui.

* s'adresse au lecteur érudit que tourmente un certain souci de précision et de technicité historiques.

C'est à l'usage du même lecteur qu'ont été fournies les références (rassemblées p. 179 sq.). En se reportant aux textes, et notamment à ceux du *de Musica* augustinien, on constatera parfois quelque discordance entre la lettre même de l'autorité invoquée et ce que j'en prétends tirer. La discordance n'est qu'apparente: je suis prêt à justifier la légitimité de mon enseignement et le système de transpositions qui m'a servi à le formuler.

Par exemple, tout au long du *lib. 6*, là où je traduis « musique », on trouve dans le texte latin *numeri*, nombres. Il s'agit, en fait, de rythmes, que saint Augustin, en vertu de son esthétique pythagoricienne (§ 22), ramène aux durées, et celles-ci aux nombres qui les mesurent. Or, dans sa perspective, la même réduction s'appliquerait aussi légitimement aux autres éléments de la musique: hauteur, intensité, timbre. Tout ce qu'il dit des « nombres » rythmiques, et qui ne concerne que les phénomènes les plus généraux de la perception, s'applique donc à la musique considérée en général.

1

Mon maître, le rhéteur platonicien Augustin de Thagaste, le même qui, plus tard évêque d'Hippone, devait devenir saint Augustin, et dont l'Eglise latine célèbre la mémoire le 28 août, écrivit, alors qu'il allait vers ses trente-cinq ans, un *Traité* en six livres *de la Musique*. Première partie d'un ouvrage conçu pour être plus considérable: à ces livres qui traitent seulement du rythme, l'auteur projetait d'ajouter six autres, consacrés à la mélodie. Projet qu'il ne devait jamais réaliser, faute de loisir, car peu après il entrait dans les ordres et dut renoncer à s'occuper de tels sujets: *omnes illae deliciae fugere de manibus*, comme il l'écrit, vingt ans plus tard, non sans quelque touche de nostalgie (*Ep.* 101, 3).

Je veux reprendre cette œuvre inachevée pour la continuer; sans prétendre à l'inutile pastiche qui consisterait à rédiger cette seconde partie que saint Augustin n'a pas écrite. Le disciple fidèle n'usurpe pas inutilement le rôle du maître: sa tâche est de recueillir et de transmettre, vivante sous le tissu de ses gloses, et comme revêtue d'une jeunesse nouvelle, la doctrine et la vérité. On trouvera donc ici, moins une suite du traité interrompu, qu'un effort pour reprendre dans son ensemble la théologie musicale augustinienne.

Aussi bien, cet effort sincère et nuancé de vénération n'implique pas répétition pure et simple. Il s'agit ici de pensée et non d'histoire: je veux aider mon lecteur à découvrir ce qu'est en vérité la musique, non reconstruire ce qu'en pensait saint Augustin entre 387 et 391. Je ne m'interdis donc nulle part de compléter ou redresser la pensée de mon maître, chaque fois que je m'y sens tenu. Ne l'aurait-il pas fait, tout le premier, lui qui, dans ses *Rétractations*, à la veille de sa mort, a repris son œuvre tout entier pour l'examiner et le corriger page à page ?

2

Commençons, et comme il convient demandons-nous: Qu'est-ce que la Musique ?

Lourié, un soir, rompant le silence, nous dit: L'art est une imitation, la musique aussi est une imitation, Aristote l'a dit.

* C'est vrai, *Poét.* 1447 *a* 13-16: en gros, comme l'épopée et la tragédie, comme la comédie et le dithyrambe, l'art de la flûte et de la cithare n'est en somme qu'imitation. Et plus loin, 23-25: c'est en se servant seulement de l'harmonie et du rythme que l'art de la flûte, de la cithare et des autres instruments, réalise l'imitation.

Nous l'écoutions, respectueux, mais sans comprendre. Ce n'est pas là en effet une opinion dont le sens et la vérité puissent passer pour évidents. Il est classique, mais au fond naïf, d'y voir un paradoxe. On se réfère d'emblée aux arts plastiques (alors qu'Aristote évite au contraire de les nommer),

où la notion d'imitation trouve, semble-t-il, une application immédiate, et on se retourne vers l'abstraite musique: le sculpteur, le peintre, imitent avec des volumes, des lignes, des couleurs, les formes du monde sensible; mais le musicien, lui, que prétendrait-il imiter avec ses intervalles et ses rythmes ?

En réalité les choses sont plus complexes et le cas des arts plastiques n'est pas, en dépit des apparences, le plus aisé à considérer: nous savons, au moins depuis le *Salon de 1859* (on pouvait s'en douter depuis le Greco), que l'œuvre du peintre ne tend pas vers la même fin que celle du photographe. Le platonicien ne s'étonnera pas de cette ruse de la Nature: le recours au sensible n'est jamais pour simplifier les choses...

Quant à Aristote lui-même, il n'est pas ici d'un grand secours: en se reportant au contexte, on constate que, pressé d'en venir à la tragédie (qui constitue le sujet propre de sa *Poétique*), il n'a pas pris le temps d'attribuer à sa formule la portée la plus générale: il se contente d'indiquer sommairement et d'entendre que la musique, comme le théâtre, imite par son expression le cœur humain, ses caractères et actions diverses, en un mot les passions.

Et sans doute c'est vrai, d'une vérité sommaire, exotérique (à peine moins extérieure que celle qui verrait dans la musique une imitation du chant des oiseaux ou des murmures de la forêt); au moins pour un certain aspect de la musique dramatique.

Les recettes en sont bien déterminées et n'ont pas varié, dans notre Occident, depuis la Renaissance: *Gloria in excelsis*, une gamme ascendante, ou mieux l'accord parfait en arpège, élan de

l'âme vers les hauteurs; *crucifixus*, descente chromatique par demi-tons conjoints, componction; une cadence rompue sur la dominante: l'infini, le rêve, l'absolu, etc. Pour un catalogue plus complet, compilé dans les Cantates de Jean-Sébastien, consulter A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, livre d'une parfaite candeur, et par cela même désarmant.

Pour nous qui venons après plusieurs générations de réaction anti-romantique, après tant d'efforts dépensés pour isoler en pleine clarté la notion d'une musique pure, l'insuffisance d'une telle position est manifeste, presque caricaturale. Il n'est pas question, bien entendu, de nier l'existence de l'expressivité dramatique de la musique, valeur humaine, voire esthétique, réelle (§ 48), qui, normalement s'ajoute à la valeur proprement musicale, s'y superpose, sans se laisser confondre avec elle.

Soit dans *Boris* le thème de Poemen, ou du Témoin Fidèle: sa beauté musicale, si réelle, est tout à fait distincte du rôle que Moussorgsky lui fait jouer dans le drame (Devant mes yeux se lève le passé...). Lorsqu'au dernier acte il réapparaît avec le personnage même du vieux moine, le plaisir que nous prenons à l'entendre une dernière fois se superpose à la fonction pratique que lui a confiée le compositeur (identifier Poemen, que nous n'avions plus revu depuis la scène de la cellule).

L'expression dramatique, qui est liée à l'insertion de ce thème dans un ensemble complexe où la musique n'entre qu'à titre de composante, peut être intense, sans offusquer la valeur proprement musicale. Rejoue-le, isolé, et tu verras qu'il est aussi une petite phrase, qui a son sens par elle-même, et qui est belle.

Tout comme le thème du *Waldvogel* est une jolie chose, qui conserve sa valeur de musique, une fois séparée des associations d'idées auxquelles la volonté de Wagner l'a lié dans la partition de *Siegfried*, imitation d'un chant d'oiseau, etc.

La musique dramatique nous offre des cas-limites où la valeur musicale tend à disparaître et à s'effacer derrière l'élément théâtre: il s'agit d'instants de paroxysme expressif où la musique est si étroitement tendue sur la parole, ou l'idée, qu'elle tend vers l'éloquence pure. Dans la mesure où elle y atteint, elle cesse d'être musique. C'est le cas, par exemple, du beau cri: *Khovanchtchina !* qui fait le nœud du drame de Moussorgsky et lui donne son nom (Que répondit le Tzar ? — Un coup de ces Khovansky !): l'effet en est puissant, mais il n'est plus spécifiquement musical.

On trouverait des pages instrumentales qui se prêteraient à un diagnostic analogue, notamment chez les Romantiques, chez qui l'essence pure de la musique s'est laissée parfois obnubiler par une association trop intime avec l'expression pathétique: une œuvre comme le *XXII^e Prélude* (en sol mineur) de Chopin, cette interrogation obstinément posée et reposée, est en vérité plus dramatique que musicale.

3

La chose est aujourd'hui bien claire; elle n'aurait jamais cessé de l'être si les hommes savaient mieux le prix du Silence et qu'il ne faut pas trahir hors de propos le secret du Roi. Mais ils sont bavards et adorent parler de ce qu'ils aiment, parler de musique par exemple, à longueur de soirée ou d'article, au lieu d'en faire simplement et de se taire. Pour cela, il faut l'encombrer d'associations intellectuelles (Nocturne, nostalgiquement rêveur, ruissellement d'eaux cristallines, un rien pastoral...). Mais ce ne sont là que manières de dire: en fait la musique, dans la mesure où elle est simplement musique, est une langue d'un accès direct, elle n'exprime, ne signifie rien, ne conduit à rien d'autre qu'elle-même.

Saint Augustin s'explique là-dessus, avec une clarté décisive, dès le seuil de son traité, *de Mus.*, I, 2, 2: l'école antique (Varron) définissait la musique «l'art de bien moduler», *scientia bene modulandi*. Moduler, commente le Maître, c'est une certaine habileté technique à se mouvoir (à travers le temps et l'échelle sonore), d'un mouvement pleinement libre, c'est-à-dire qui ne se subordonne à aucune fin étrangère à lui, à la réalisation d'aucune œuvre; un mouvement qui s'accomplit pour lui-même et qui, ne visant qu'à sa propre perfection, plaît. Le mouvement qui constitue la musique s'apparente à celui du danseur, qui ne se meut que pour la beauté de son geste; il s'oppose à celui de l'ouvrier, le tourneur par exemple, qui sera jugé, lui, sur l'objet ouvré qui va sortir de ses mains.

* Saint Augustin utilise ici la distinction fondamentale qui servait de base au premier livre qu'il avait composé, le traité (perdu) *de Pulchro et Apto*: la Beauté, c'est ce qui plaît par soi-même; elle s'oppose à l'autre type de perfection, celui d'un objet ou d'un acte qui tire sa valeur de son adaptation en vue d'un certain résultat distinct de lui (*Conf.*, 4, 13, 20).

Définition capitale, d'où il résulte que la musique, mouvement sonore, cesse précisément d'être musique au moment où nous cessons de faire résider sa valeur profonde dans sa perfection propre, dans ce sens intérieur et immanent que l'âme musicienne perçoit comme naturellement. Si elle prétend exprimer quelque autre chose, le chant des oiseaux, telle passion de l'homme, que sais-je encore, la Volonté primordiale ou n'importe quelle autre philosophie, et borner là son ambition, elle déchoit et se dégrade au rang d'un vulgaire système de signes, comme le langage prosaïque, qui n'a d'autre valeur que celle que lui confère la chose signifiée.

Mais dans la mesure même où cette définition traduit de façon adéquate les données de l'expérience musicale, il devient semble-t-il plus difficile d'attribuer un sens concret, réel, à l'aphorisme aristotélicien: la musique, une imitation ? Mais de quoi ? Le modèle se dérobe...

4

Nous serions dans une impasse s'il n'existait une dernière issue, celle précisément où nous attend saint Augustin, et avec lui la constante tradition du platonisme: il n'y a plus de paradoxe à voir dans la musique une imitation, réalisée par ses moyens propres, l'harmonie et le rythme, si l'on reconnaît que le modèle qu'elle cherche à reproduire n'appartient pas au domaine de l'expérience sensible. Il vient de plus loin, de plus haut, — « de là-bas ».

† Ἐκεῖ, ce mot admirable où le platonisme païen résume son message essentiel et le pressentiment d'une Vérité plus totale, PLOT., *Enn.*, 5, 9, 11; PLAT., *Phaedr.*, 250*a*.

Il faut apprendre à reconnaître que la musique sensible, celle que produisent les flûtes, les lyres et tous les autres instruments, est, comme le dit Philon le Juif, une image copiée, une imitation d'un archétype idéal, représentation fugitive d'un modèle éternel, espèce charnelle d'un genre incorruptible (*de Post. Cain*, 103).

Le platonisme nous enseigne que la matière, en fait ici le son, n'est pas belle par elle-même, mais seulement dans la mesure où la vertu artistique a réussi à lui imposer, à faire

pénétrer en elle, par l'effet de ses combinaisons techniques, une certaine forme, qui représente une participation, une imitation de la Beauté spirituelle que l'artiste porte dans son âme.

C'est vrai de tous les arts, mais l'évidence de cette vérité est plus immédiate dans le cas de la musique: c'est bien le musicien qui introduit l'harmonie dans les cordes; s'il n'est pas là pour les tendre et pour les animer, que sont-elles sinon matière informe et vide ? C'est donc qu'il possède en lui le principe de cette harmonie (PLOT., *Enn.*, 4, 7, 8, 4). Ce qui fait la musique, ce n'est pas celle qui résonne à nos oreilles, mais une autre, qui vient avant elle, antérieure et supérieure à la fois (*Enn.*, 5, 8, 1): de même que la beauté plastique est une image de la Beauté spirituelle, nous dirons que la beauté musicale en représente un écho.

* Le mot se trouve chez l'Aréopagite, dans un texte qui se rattache à tout un aspect de la spéculation musicale byzantine, *de Coel. Hier.* 2, 4, 144 B: La matière, elle aussi, a reçu son être de la Beauté véritable; aussi conserve-t-elle, en toutes ses espèces et parties, quelques échos, ἀπηχήματα, de la Beauté spirituelle, à travers lesquels nous pouvons nous élever aux archétypes et originaux immatériels.

* Je fais dire, de la sorte, à une phrase d'Aristote tout autre chose que ce qu'Aristote lui-même entendait; quelque chose même qu'il n'aurait pas, pour sa part, accepté de penser. Pourquoi s'en irriter ? Le philosophe, lui aussi, est un poète, ποιητής, un créateur — d'aphorismes obscurs en eux-mêmes et polyvalents, gros de contre-sens féconds !

Mais voici pour rassurer mon lecteur: reprendre un axiome aristotélicien dans une perspective platonicienne est conforme à une grande tradition, à une ligne de pensée qui s'est montrée, historiquement, très féconde: celle de tout le néo-platonisme et

à son école de toute la pensée arabe. On n'aura qu'à supposer ce traité traduit sur quelque manuscrit rapporté de Bagdad ou du Caire, et qu'il a pour auteur l'un de ces moines chrétiens de Syrie, si experts en musique qui, au dire d'Al-Ispâhâni, enseignèrent à Zâlzâl, l'oncle et le maître d'Ishâq de Mossoul, les secrets de son accord du luth.

5

Pour appréhender une telle doctrine dans toute sa plénitude, il est bien entendu nécessaire que l'esprit se hausse en sa pointe, qu'il s'efforce de s'élever au-dessus de la connaissance vulgaire pour qui la musique c'est du bruit, des sons matériels égrenés dans le temps. J'opposerai à cette illusion le ferme enseignement d'Augustin: si le son, artificieusement élaboré par l'art du musicien se développe et se déroule à travers la durée, l'harmonie, elle, la beauté proprement musicale, se tient immobile, en dehors du temps, au sein d'un profond et mystérieux silence, *sine tempore stans in quodam secreto et alto silentio* (*de Trin.*, 12, 14, 23).

Comment cela ? Il suffit d'interroger l'expérience quotidienne, d'un œil quelque peu attentif et curieux: je chante devant toi une phrase musicale, tiens, cette chanson du Vercors qui commence « Ma Rosalie m'est infidèle », — et que tu n'aimes pas; c'est tout de même de la musique; cette musique où réside-t-elle, où la saisirons-nous, où, *ubinam* ?

Elle est, bien sûr, dans le son lui-même, ce phénomène matériel, vibrations transversales de l'air qui nous sépare, mathématiquement définies par certaines fonctions sinusoïdales du temps; çà c'est la musique de Pythagore, celle de nos professeurs de physique (Aug., *de Mus.*, 6, 2, 2).

Elle est aussi dans ton oreille qui entend, le tympan qui vibre, la chaîne des osselets et tout ce qui s'ensuit. Elle est dans ma voix qui chante, dans le jeu des muscles et des cartilages du pharynx. Ce sont là deux autres musiques, celles, cette fois, du biologiste (6, 2, 3 — 3, 4); mais j'en découvre encore deux nouvelles:

Elle réside aussi dans notre mémoire à tous deux, dans le souvenir qui me dicte cet air familier, dans celui qui te l'a fait aussitôt reconnaître (6, 3, 4).

Elle réside enfin, toujours à l'intérieur de notre esprit, au niveau où se rencontre l'émotion, l'impression esthétique que l'audition nous cause, et dans le jugement implicite qui en est inséparable, — ce jugement par lequel cette lente mélopée me paraît à moi expressive et belle, et à toi emphatique, lourde et faussement éloquente (6, 4, 5 sq.).

Mais de ces cinq musiques, quel cas ferons-nous ? Où situer la musique véritable et première ? Nous écarterons dès l'abord celle du physicien, dont les mouvements périodiques ne sont musique que pour un sourd-muet; celles du biologiste ne nous retiendront guère plus: ce ne sont toujours que voies et moyens. C'est seulement à partir du degré mémoire que nous reconnaissons notre bien et que la vraie musique commence.

Premier point acquis, et d'importance: l'essence de la musique apparaît de nature spirituelle, puisque c'est au niveau de l'âme et non de la matière que se situe sa véritable existence. Mais il faut aller plus avant: on s'arrêtera d'abord au rôle essentiel de la mémoire, par où la musique s'affranchit de tout asservissement à la durée et s'évade hors du temps.

6

Pour réaliser, au moins à titre de première approximation, ce qu'il faut entendre par là, il suffit de réfléchir un instant à ce phénomène élémentaire qu'est la perception même d'une mélodie. Elle est rendue possible parce que la mémoire recueille hors du temps les sons élémentaires que la voix (ou l'instrument) égrène un à un, et dont chacun, pour apparaître, rejette d'abord au néant celui qui le précédait.

L'unité de la mélodie n'existe pas dans ces sons successifs, sinon en devenir, ἐν γενέσει; son être n'est saisi que dans la synthèse que représente le souvenir d'ensemble où la mémoire recueille l'écho de chacun de ces sons, modifié, éclairé par le voisinage de celui des autres. C'est seulement à partir du souvenir que la mélodie musicale existe véritablement, d'une existence toute spirituelle, affranchie de l'inexorable écoulement de la durée.

* Cette analyse des conditions de la perception musicale est acquise à la pensée occidentale au moins depuis Aristoxène de Tarente, soit depuis vingt-trois siècles bien comptés (L. Laloy, *Aristoxène*, p. 158-159). Il y a cependant intérêt à la reprendre surtout sous la forme la plus parfaite qu'elle revêt chez saint Augustin, *Conf.*, XI, 28, 38 (texte où se manifeste un progrès très net sur la doctrine du *de Mus.* 6, 4, 6; 6, 8, 21):

Dicturus sum canticum quod noui... Je m'assieds au piano pour jouer une courte pièce que je connais bien. Au moment où je vais frapper la première note, cette musique est tout entière présente, en moi, dans l'attente où mon esprit est

suspendu et qui est faite de l'attention que je fixe sur le souvenir latent que mon jeu va bientôt actualiser.

Je joue, et chaque note, chaque accord, dès que je l'ai frappé, l'enchaînement des instants l'entraîne et le rejette au passé. Chacun à son tour franchit le seuil de ma mémoire et vient s'appliquer sur le souvenir antérieur qu'elle conservait, le renouvelle et le ravive par le souvenir immédiat de l'audition, souvenir tout frémissant encore de l'expérience sonore, et qui doit cette chaleur, cette vie, non au caractère matériel du son, mais au fait d'avoir été présent, actuel, de l'être presque encore...

A mesure que j'avance, d'autres notes, une partie de plus en plus grande de cette musique, passent de mon attente à mon souvenir, entrent de l'avenir dans le passé. Mais si, en fin de compte, une fois toute mon attente épuisée, la pièce tout entière se trouve s'être écoulée, et comme détendue à travers la durée, en un sens il est vrai aussi que, pendant tout ce temps, elle est demeurée immobile et présente, dans la mesure où mon attention a réussi à la fixer dans une appréhension unique: cette musique silencieuse que constitue mon souvenir n'a pas cessé d'être à la fois tout entière présente, partie comme attente, un fragment minuscule et fugitif comme actualisé par le son, partie enfin comme souvenir renouvelé par l'écho de l'audition récente.

La musique sonore que réalise le jeu de mes doigts sur le clavier n'est donc qu'une imitation de la musique silencieuse qui vit dans ma mémoire. Car ce jeu, à tout instant, je le reprends et le corrige, soit que par maladresse les doigts m'aient fourché, soit que, mal satisfait de mon talent, je recommence, essayant d'affiner le son, d'assouplir le phrasé,

etc.: toutes retouches que je compare à ce modèle intérieur sur lequel je tiens fixé le regard de l'esprit, modèle idéal, immatériel, silencieux, avec lequel je confronte, note contre note, le résultat de mon jeu.

7

Nous serions parvenus sensiblement aux mêmes conclusions si, déplaçant légèrement le champ de l'analyse, j'avais choisi le cas fort analogue de l'auditeur qui assiste au concert à l'audition d'une œuvre qu'il connaît bien.

Qu'observerions-nous ? Le chef d'orchestre (ou le soliste) s'efforce de réduire à l'obéissance l'équipe de travailleurs qu'il conduit (ou l'instrument dont il joue), et d'en obtenir qu'ils réalisent une imitation aussi approchée, aussi parfaite que possible, de la musique silencieuse qu'il porte au-dedans de lui et qu'il contemple en esprit.

Quant à moi, spectateur, j'écoute, et recueillant le résultat de ces efforts, je compare cette imitation à mon propre modèle, à l'archétype idéal, à ce souvenir que je possède déjà et que cette exécution me permet d'actualiser. Plus nettement peut-être que dans le cas précédent, on pourra noter ici le caractère approximatif et toujours imparfait de l'imitation (cf. *de Mus.*, 6, 10, 28; 12, 34).

Seul au piano en effet, et maître de reprendre indéfiniment à mon gré l'évocation du passage qui m'importe, j'en arrive bien vite à oublier la présence du son matériel, à ne plus l'écouter et bientôt à ne plus l'entendre, tant mon attention, glissant sur les moyens intermédiaires, se concentre pour finir

sur la seule musique suprême, la musique intérieure de « jugement ».

Au concert, au contraire, je ne puis m'empêcher à tout instant de sursauter et de frémir, choqué des discordances entre l'archétype et son imitation, discordances qui viennent décevoir mon attente, et que je ne suis plus maître, cette fois, de corriger.

C'est tantôt le mouvement, ici à mon gré trop lent, et là trop rapide; tantôt les nuances: voici que les cuivres, qui tout à l'heure couvraient les cordes, s'effacent au moment précis où le thème qui leur est confié prend pour moi un intérêt dominant; l'expression aussi: le chef tour à tour appuie avec emphase sur tel passage pour moi assez fade, et néglige, sans l'apercevoir, tel autre à mon sens infiniment précieux, un de ces atomes de pur métal que je ne me lasse pas d'isoler et de contempler à loisir, travaillant la partition au piano.

Je rappelle que je me place dans le cas d'une œuvre bien connue, profondément assimilée; c'est alors seulement que le souvenir que j'en possède sert de base à l'émotion et au jugement musical, faisant fonction d'archétype à l'égard de toute imitation matérielle. S'il s'agit d'une œuvre moins parfaitement possédée, l'exécution au contraire peut m'apporter des surprises heureuses: les discordances entre la musique perçue et l'image de ma mémoire seront alors pour moi une occasion de corriger celle-ci par celle-là: ainsi lorsque j'entends Gieseking jouer avec sa perfection habituelle telle Sonate de Scarlatti dont la légèreté aérienne et le mouvement rapide sont au-dessus de mes moyens d'exécutant. Mais cela nous entraîne à considérer un cas différent de celui qu'il s'agit d'examiner pour l'instant, cas d'ailleurs que nous analyserons au paragraphe 10.

L'exécution d'une œuvre bien enracinée dans le trésor de ma mémoire fait toujours naître en moi, quel que soit son mérite technique, une émotion complexe où se font jour deux tendances contradictoires: j'en sors à la fois désolé et ravi.

Ravi, parce que cette actualisation matérielle rend cette musique infiniment présente et vivante en moi. Désolé, parce que d'une part il n'est pas d'exécution qu'on puisse dire parfaite; quels que soient les mérites et l'habileté de l'artiste, toujours la matière résiste et lui échappe: sa lourdeur, son opacité refusent de se prêter à l'impression de la forme, cette image du modèle spirituel, que l'artiste s'efforce de lui imposer.

D'autre part, il ne manque jamais d'arriver qu'entre l'archétype que je porte en moi et celui sur lequel le chef (ou le soliste) règle son jeu, existent des différences, plus ou moins graves, qui peuvent aller jusqu'à un désaccord fondamental; ne porteraient-elles que sur des détails d'expression, elles suffisent à multiplier pour moi les déceptions et les causes de souffrance.

Si l'exécution devient réellement mauvaise, ou s'inspire d'une tradition très différente de la mienne, elle trompe par trop mon expectation et la souffrance peut devenir intolérable: je sors de la salle, une amère déception au cœur, choqué comme d'une profanation par cette fausse imitation de la pure musique que j'attendais et dont on ne m'a fourni qu'une caricature.

En fait, plus on a le goût et le sens musical affinés, plus on aime une certaine musique, plus on devient difficile à satisfaire, plus on souffre de ces discordances entre modèle intérieur et imitations sonores, plus rare est le plaisir que fournit l'audition publique. Si bien qu'on arrive à penser que le

véritable amateur est celui qui ne va plus au concert parce qu'il sait trop bien, à l'avance, ce qui l'y attend. Paradoxe ? Non, passage à la limite, où on saisit à l'état pur ce qu'à chacun l'expérience quotidienne présente sous une forme enveloppée.

Qu'est-ce à dire, en effet, sinon qu'il n'est d'exécution si belle et si soignée qui puisse satisfaire, parce que, comme l'enseignait déjà le divin Asklèpios au roi Ammôn, la véritable musique est celle qui est accordée à notre lyre intérieure et non celle que donnent sous une forme sensible les instruments matériels, car ceux-ci toujours mal accordés trahissent toujours l'attente du musicien (HERM. TR., 18).

8

Pour apprécier dans toute son étendue et sa vérité le rôle de cette imitation matérielle, il y a intérêt à reprendre l'analyse du travail musical d'un point de vue un peu différent: considérons ce qui se passe lorsqu'assis au piano et reprenant avec patience les erreurs de ma main, j'essaie d'apprendre une œuvre nouvelle pour moi.

Je la supposerai d'écriture facile, eu égard à mes capacités d'exécutant, ceci pour écarter le sens trop extérieur où « apprendre » relèverait encore uniquement du travail mécanique de cet artisan qu'est le virtuose. J'imagine ensuite qu'il s'agit d'une musique déjà découverte, non totalement inconnue (ceci pour écarter un problème que nous examinerons en son temps, § 12): ce sera la transcription par exemple de l'andante d'un quatuor, entendu il y a longtemps au concert et dont je ne gardais plus qu'un souvenir assez vide, me

souvenant seulement qu'il m'avait plu, et que j'avais désiré le connaître mieux.

Je me mets au travail, jouant et rejouant indéfiniment ces quelques pages, reprenant en particulier tel ou tel passage, soit qu'il me paraisse obscur et mérite examen, soit qu'au contraire, chargé plus que le reste de puissance expressive, il s'impose davantage à mon attention et à mon plaisir.

Mais l'émotion qui accompagne l'actualisation de la musique importe moins, pour l'instant, que le curieux travail qui pendant ce temps s'accomplit en moi: en jouant et rejouant de la sorte cette musique tout à l'heure encore étrangère, que fais-je sinon élaborer, construire, dans ma mémoire sonore, un souvenir idéal de cette musique, une image silencieuse, épurée, transfigurée qui, profondément insérée en moi sera désormais le paradigme, le modèle spirituel en fonction duquel je jugerai désormais toute exécution ou audition de l'œuvre en question.

Dans ce travail de mémoration, d'emmémoration, la musique sensible, celle de l'instrument qui résonne sous mes doigts, n'est pas la fin vers laquelle je tends, ni même à proprement parler la matière première sur laquelle opère l'esprit: elle n'est qu'un moyen de suggestion, un guide, un avertisseur; elle importe moins par elle-même que par les pentes secrètes auxquelles elle incline mon cœur, les inductions qu'elle lui font opérer et à partir desquelles ma pensée musicale saura accorder ma lyre intérieure, reconstruire une musique silencieuse, émouvante et parfaite.

Je joue et je reprends mon jeu, et les hasards heureux qui font naître dans le son que je produis des combinaisons plus expressives me permettent de préciser en l'enrichissant

l'image silencieuse que sera mon souvenir. Mon travail est semblable à celui d'une âme éprise de progrès intérieur qui, suivant le conseil de Plotin (*Enn.*, 1, 6, 9), ne cesse de sculpter sa propre statue, et enlève tout ce qui est superflu, redresse tout ce qui est oblique, nettoie tout ce qui est sale pour le rendre brillant, jusqu'à ce que rayonne l'éclat divin de la perfection.

De même, je reprends le souvenir que ma première exécution avait jeté en moi, et le corrigeant à mesure que mon jeu me permet de concevoir des possibilités nouvelles, moi aussi, je fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle, j'enlève, gratte et polis jusqu'à ce que, de la vague esquisse initiale, où tout était chaos, mélange et confusion, je fasse jaillir, au fond du sanctuaire silencieux de la mémoire, une image musicale d'une pureté, d'une beauté et d'une perfection idéales.

La musique sensible, sonore, matérielle n'est donc qu'un acheminement vers une musique plus haute: de même que la célébration d'une liturgie, quelle que soit la splendeur des pompes qui l'accompagnent, ne trouve pas en elle-même sa justification et sa raison d'être, mais s'efface devant la Grâce divine dont elle est le véhicule et le symbole, de même l'exécution instrumentale n'est qu'un moyen, subordonné comme à sa fin à une musique intérieure qui réside, au plus secret du cœur, dans le sein d'un mystérieux Silence.

9

Mais montons d'un degré encore: cette musique intérieure, il faut chercher à la saisir sous sa forme la plus pure et la plus haute. Reprenons, pour l'approfondir, l'expérience initiale: je

joue une musique que je connais bien, une petite chose très simple et très courte. Son souvenir, je l'ai là présent à l'esprit et mes mains s'efforcent sur le clavier de l'imiter et de le traduire.

Mais je ne suis qu'un piètre amateur: je joue mal, mon imitation reste imparfaite et maladroite. Je m'y reprends à plusieurs fois et mon effort, ici ou là, trouve quelquefois sa récompense: c'est tantôt la basse qui vient mieux, plus sonore et plus distincte, telle finesse du rythme, telle nuance un peu subtile qui souligne l'opposition des parties... Peu à peu, de toutes ces demi-réussites une résultante se dégage, un effet d'ensemble, dont je suis, pour finir, comme empli de bonheur.

Que s'est-il passé ? Il semblerait à première vue (mais d'une vue grossière et qui s'attacherait uniquement à la lettre de notre observation) que le fait de jouer une musique déjà connue ne m'ait rien apporté de neuf, puisque son souvenir existait déjà en moi et que l'imitation que j'en ai réalisée, restée d'ailleurs imparfaite, n'a été que transitoire et s'est maintenant effacée. En toute rigueur, je n'aurais acquis que le souvenir de mes bévues et l'expérience de ma maladresse.

Et pourtant, il y a bien quelque chose de changé en moi: le degré de netteté, de vivacité, et pour mieux dire de présence de cette musique intérieure. Tant qu'elle subsiste à l'état de souvenir, la musique, en effet, reste virtuelle, en puissance, au sein de la mémoire. Mon jeu l'a actualisée, la rendant sinon plus pleinement réelle (puisque, infidèle, il n'imite qu'imparfaitement, grossièrement, le son idéal vers lequel je n'ai cessé d'aspirer), du moins plus concrètement présente, plus consciente. Car ma conscience, qui n'est qu'humaine, demeure, dans l'état présent de la nature déchue, soumise, jusqu'à un

certain point, à la tyrannie ténébreuse du Temps: quoique la mémoire conserve la musique hors de la durée, l'âme ne peut en prendre conscience qu'à condition de la détendre, de la dérouler à nouveau dans cette durée (*de Mus.*, 6, 3, 4; 6, 8, 22).

L'expérience sonore, en faisant passer cette musique à travers le présent, m'a permis de l'étreindre, d'entrer avec elle en contact intime et étroit, et par suite de la goûter, d'en jouir.

Ce plaisir, notons-le, n'a rien de sensuel qu'en apparence: le son musical plaît non pas en tant qu'il est matériel, mais parce qu'il est présent, actuel (ce que je goûte, en fait, ce n'est pas le son exécuté, mais le son idéal qu'à partir de cette exécution j'imagine). Le son sensible n'intervient que comme aide, appui, à ma faculté d'imagination musicale. Si celle-ci, comme il arrive chez les musiciens professionnels, est suffisamment éduquée, l'évocation mentale se déroulant dans le temps peut remplacer effectivement l'audition de fait: comme on le sait par l'exemple de Beethoven et de Fauré, il importe peu que le musicien, vieillissant, devienne sourd.

Mais cette expérience n'a été que momentanée: maintenant j'ai fini et tandis que je m'attarde devant le clavier devenu silencieux, l'enchantement persiste: la musique est en moi beaucoup plus vivante qu'auparavant; au souvenir latent que j'en possédais s'est substitué un autre souvenir, beaucoup plus présent, plus vif, tout frémissant encore de l'audition récente.

Dirons-nous simplement, avec le vulgaire, « la musique que je viens de jouer résonne encore à mes oreilles ? » C'est vrai: je puis, fermant les yeux et les mains immobiles, évoquer en moi la musique que je viens d'entendre, et ce

souvenir immédiat, tout proche encore de l'intense sensation première, sera presque aussi net, aussi riche en qualité sonore que l'exécution elle-même. Mais cette évocation se déploierait dans le temps, durerait exactement autant que l'exécution elle-même, car elle suppose que je déroule intérieurement mon souvenir, que je le joue mentalement, que je le « rumine », comme disait mon bon maître, avec son mauvais goût intrépide de rhéteur africain.

Or, en fait, ce n'est pas à cela que je suis occupé lorsque je constate que, le jeu terminé, l'enchantement se prolonge. Surtout s'il s'agit, comme je l'ai supposé, d'une œuvre assez brève, que je connaisse déjà très bien, et surtout (la chose importe, je vais y revenir, § 10), si je l'ai jouée plusieurs fois, il y a en ce moment, en moi, la conscience d'une réalité musicale présente, à la fois actuelle et immobile.

C'est cette présence qui porte avec elle l'émotion dont je suis là tremblant, enivré. On ne saurait toutefois les confondre l'une et l'autre, encore qu'elles soient inséparables, car, pendant ces instants fortunés, mon émotion ne fait pas que se prolonger: elle se renouvelle et se ravive sans cesse, comme la rougeur sur le visage intimidé; c'est donc que sa cause persiste, cette Présence mystérieuse que nous cherchons à définir. Cette présence, si l'on veut, est celle encore d'un souvenir, mais d'un souvenir qui ne se distingue pas de la perception actuelle de notre musique.

Reprenons l'analyse fondamentale d'Aristoxène: le fait de la perception musicale, le fait qu'une mélodie, par exemple, possède pour ma conscience un sens, une unité, suppose que dans l'esprit subsiste autre chose que les sensations élémentaires, correspondant aux divers sons; il faut donc bien que

de quelque façon ces sensations se totalisent, je dirai mieux que par une chimie mystérieuse elles se combinent les unes avec les autres pour engendrer la prise de conscience d'une unité (cf. *de Mus.*, 6, 11, 30).

C'est cette unité vivante, cette perception globale qui persiste en moi quand les cordes se sont tues, qui, pour un temps plus ou moins long (fonction de ma culture musicale et aussi de mes dispositions intérieures du moment), survit aux causes qui l'ont créée, ou plutôt aux mécanismes obscurs qui ont amené l'âme à la self-induire en elle (*de Mus.*, 6, 5, 8-15).

Il y a donc bien, comme saint Augustin le suggère, une musique plus secrète et plus haute encore que la « musique de mémoire » (ce souvenir virtuel susceptible de s'étaler à nouveau dans le temps), une musique parfaitement actuelle et consciente, et pourtant silencieuse, immobile, purement spirituelle, libérée de cette servitude à l'égard de la durée qui enchaîne la matière: c'est cette mystérieuse « musique de jugement » qu'introduit saint Augustin (*de Mus.*, 6, 7, 17 — 8, 22), si mal nommée (mais comment le langage ne se briserait-il pas, outil trop fragile, au contact de cette réalité étincelante et dure comme un cristal ?), qui seule est la vraie musique, puisqu'elle seule apporte cette émotion et ce bonheur qui donnent à la musique, pour nous, sa valeur et son prix.

Musique silencieuse, par rapport à laquelle toutes les autres (musique exécutée, musique sonore, musique entendue, musique de mémoire) ne sont encore que des moyens subordonnés comme à leur fin. Et sans doute, dans l'état présent de notre vie charnelle, de cette Musique, ce n'est que pour de brefs instants que nous pouvons goûter la plénitude divine, mais que serait la musique, sans le rêve de ces instants ?

10

En choisissant, comme je l'ai fait, le cas élémentaire d'une œuvre brève, je cherchais à écarter une difficulté assez délicate, qu'il faut pourtant au moins signaler: cette présence, disions-nous de la musique de jugement, est celle encore d'un souvenir, mais d'un souvenir qui ne se distingue pas de la perception actuelle. Le recours à cette notion spécifiquement augustinienne, et si précieuse, d'une mémoire du présent, suffit-elle à rendre compte de tout ce que nous présente l'expérience ? Non, car on esquive le point délicat: perception et souvenir ont beau s'apparenter, il reste que ce caractère d'intense actualité, de conscience violemment colorée d'émotion, n'appartient qu'à la perception seule et l'oppose au souvenir qui n'est affranchi du temps que s'il demeure virtuel et non évoqué. Dans les limites actuelles de notre vie terrestre, seul un fragment de musique assez court, assez simple, peut être réellement perçu comme actuel; dès que l'œuvre devient un peu longue et complexe (nous laisserons au psychologue, à ses expériences et à son labeur méticuleux, le soin de préciser davantage), elle échappe, morceau par morceau, au présent de la conscience, la musique de jugement redevient virtuelle, ma perception se décolore en souvenir.

D'où le rôle que joue dans une expérience sincère, volontairement approfondie, et d'ailleurs de façon générale dans toute pratique musicale, la notion de répétition.

Il faut réfléchir un instant à ce rôle, somme toute singulier, et si général. La répétition apparaît, avec un particulier relief,

dès les stades embryonnaires de l'art musical (le cas de l'enfant, du primitif, le tien aussi, intellectuel, le soir, fatigué), où la forme musicale se réduit à un motif de quelques notes, indéfiniment répété.

Son rôle n'est pas moindre dans les formes évoluées; qu'on songe à la longue faveur du Rondo, aux reprises dans les pièces à coupe binaire de la forme Suite, au type même de la forme ternaire de plan A-B-A.

Le fait a été souvent signalé, mais les explications fournies (Schopenhauer, Nietzsche) me paraissent insuffisantes: elles ne mettent pas en évidence la lutte contre l'oubli, l'effort pour maintenir la vivacité éclatante du présent.

Un cas intéressant à considérer, puisqu'il nous amène chemin faisant à aborder l'examen de la musique lyrique, est celui de la chanson populaire (et du lied jusqu'à Schumann), où les couplets successifs, parfois très nombreux, servent de prétexte à une reprise pure et simple de la mélodie, indéfiniment répétée: je pense à ces belles chansons provençales, notées dans les années 1850 par Me Damase Arbaud, notaire à Manosque (Basses-Alpes), longs et dramatiques récits, en versets de 26 syllabes, ce qui donne la mesure de la mélodie, expressive, mais très brève, qui se trouve répétée jusqu'à 40 et 50 fois.

L'intérêt littéraire du récit qui avance de couplet en couplet est tout à fait indépendant du plaisir musical: il y a juxtaposition du jeu de l'intelligence, qui comprend et suit l'enchaînement des paroles, et de l'âme musicale qui, sous le couvert de ce bienheureux prétexte, se repaît innocemment de la répétition. La chose est en soi très simple: « C'est un rêve ! Je veux le rêver encore ! » Ce qui le prouve, c'est le déchirement ressenti quand on arrive au dernier couplet: le plaisir littéraire passe par un maximum, l'histoire s'achevant; le plaisir musical est coupé net.

J'ai souligné chemin faisant combien le recours à la répétition était chose naturelle et spontanée, même en dehors des formes musicales qui l'imposent, soit qu'il s'agisse d'apprendre

une musique nouvelle, soit qu'on goûte à loisir une œuvre connue et aimée. Si je me plais de la sorte à jouer et rejouer tant de fois une même musique, ce n'est pas seulement parce que *bis repetita placent*, pour renouveler le plaisir de l'actuation sonore; c'est avant tout pour lutter contre la tyrannie de l'instant éphémère, pour triompher du temps, en essayant de maintenir tout entière présente à la fois, dans son intégrité et sa vivacité premières, la perception de cette musique, pour lui conserver tout l'éclat de l'actuel.

Effort sans doute paradoxal qui veut unir la totalité, l'unité complexe du souvenir virtuel et la présence immédiate, la conscience éclatante de la sensation-perception; effort désespéré pour arracher l'âme à la durée, pour lui offrir dès cette terre la jouissance d'un Présent qui soit autre chose que l'instant qui chancèle, limite croulante du futur inexistant et du passé aboli.

Toute l'expérience musicale se ressent de la tension tragique qu'implique cette lutte contre le temps, née de l'opposition entre la matière musicale, qui n'existe que dans le présent, par le son actualisé, et sa forme, qui ne peut composer son unité qu'au delà de la durée, au sein du jugement immobile et silencieux.

La répétition, qui tend à rendre le souvenir si vivace qu'il puisse sembler encore revêtu de tout l'éclat d'une perception présente, apparaît comme une tentative balbutiante pour triompher de cette antinomie irréductible: elle crée dans la conscience un état trompeur qui est comme un Ersatz d'éternité, *unde tempora fabricantur et ordinantur, aeternitatem imitantia.*

11

Aussi aimer vraiment une musique implique qu'on ne saurait en être rassasié pour l'avoir entendue une fois, deux fois, mais conduit naïvement au *Da Capo in infinitum*, comme Beethoven l'a noté, si j'ai bonne mémoire, sur un thème d'amour dans une lettre à Giuletta Guicciardi.

C'est pourquoi le véritable musicien n'est pas le snob, qui suit assidûment les concerts, ne manque aucune des grandes auditions de la saison, celui qu'on a rencontré dans les festivals à la mode, Bayreuth, Salzbourg et Florence, Lucerne pour finir. C'est l'humble amateur qui, seul, assis devant son piano droit, répète indéfiniment, de son mieux, telle musique qu'il aime, moins pour en réjouir son oreille ou s'en bercer les nerfs, que pour l'approfondir dans sa mémoire, la rendre plus consciente en lui, plus complètement présente au regard intérieur de l'esprit.

On ne mettra donc rien au-dessus de la musique qu'on fait soi-même avec ses mains, de l'étude directe de la partition ouverte, qu'il faut préférer au concert, ou au disque, comme celui-ci à la radio. J'insiste: une première audition est à elle seule insuffisante pour nous permettre d'atteindre d'emblée à la Musique; ce n'est pas au sortir du théâtre qu'on aura pu déjà édifier en soi ce souvenir sur quoi s'enracine, on l'a vu, la véritable réalité musicale; à moins, bien entendu, qu'on ne soit doué d'une mémoire prodigieusement exercée, ou qu'il s'agisse d'œuvres d'une structure indigente, comme était le vieil opéra mélodique. On ne peut assimiler une musique jouée une fois, hors de nous, à son *tempo*, si nous

ne pouvons la reprendre, souligner ce qui importe, interroger les difficultés, etc.

C'est pourquoi l'idée de répéter au concert, intégralement, deux fois de suite une « première audition » est en soi une idée heureuse. Il est fâcheux qu'à ma connaissance on ne l'ait appliquée qu'à des œuvres qui ne méritaient pas un tel excès d'honneur: Hans de Bülow l'avait rendu à je ne sais quelle Symphonie de Brahms (l'ennui et le néant à l'état pur); récemment encore on l'a fait pour cette chose lamentable qu'est le *Concertino* de Strawinski, l'*Agesilas*, que dis-je, l'*Attila* de cet autre Corneille.

Cette insuffisance radicale, je l'ai parfois ressentie avec une acuité douloureuse, tel soir fameux où j'assistais à l'audition exceptionnelle d'une œuvre magnifique. J'avais pu, dans la journée, participer à la répétition: là, mon bonheur avait été sans mélange, un bonheur docile et appliqué; je savais que chaque fragment que je retenais et comprenais déjà me servirait dans quelques heures à mieux accueillir et à mieux entendre le tout.

Mais le moment venu, lorsque j'écoutais pour de bon cette œuvre si belle, et pour moi si parfaitement accordée à ma propre Musique, cette œuvre que je savais ne plus pouvoir entendre de longtemps, que je n'entendrais peut-être plus jamais, je sentais avec déchirement ces notes émouvantes, si splendides sous le revêtement du timbre, vivre ce seul petit espace de temps qui leur est donné pour vivre et être belles, et puis s'anéantir. Je sentais avec déchirement chaque fragment de cette œuvre si belle, si belle, entraînée par l'enchaînement continu des instants, et sombrer dans le passé.

Plus elle se déroulait et s'avançait elle aussi vers son terme, plus cette angoisse l'emportait en moi sur la félicité de la

musique présente, — de sentir s'enfuir, engloutie dans un néant que ma mémoire serait incapable de lui épargner tout à fait, cette musique à laquelle tout mon cœur était suspendu.

Expérience tragique, comme toutes celles où l'âme s'élance et s'écrie: Instant, instant, arrête-toi ! Expérience douloureuse de l'esprit qui se sent encore lié à une chair imparfaite, au temps, à la mémoire, alors qu'on sent bien qu'il eût été possible d'être un dieu, et que présent et éternel se confondissent, et que ce bonheur surhumain, au lieu de s'effondrer, *durât*... Je m'arrête à ce mot: nous parvenons au seuil qu'il n'est pas permis de franchir et où le langage bute, car quel paradoxe que d'appeler durée, d'un mot qui évoque précisément l'odieuse servitude du temps qui se déroule, cette plénitude immobile d'une intuition éternelle où tout serait acte pur, présence, Etre !

12

Nous pouvons maintenant aborder utilement l'examen d'un cas beaucoup plus complexe: je prends contact pour la première fois, au concert, ou mieux la déchiffrant moi-même au piano, avec une œuvre que je ne connais pas encore. Supposons, pour écarter les difficultés adventices, qu'elle appartienne à une forme et à une école dont la technique m'est déjà familière: c'est, par exemple, le manuscrit d'une œuvre nouvelle qu'un ami m'envoie dont la musique est devenue comme naturellement mienne; je n'ai donc aucun dépaysement à redouter, aucune peine à comprendre; sans prétendre, dès la première fois, en épuiser tout le sens, j'entre de plain pied dans cette musique.

Il est ici particulièrement délicat d'analyser, dans sa richesse et sa confusion, l'expérience intérieure à laquelle j'assiste. J'y découvre d'abord, comme toujours, un plaisir, l'émotion propre qui accompagne l'actualisation d'une musique qui parle à mon cœur et qui me plait. Mais il est facile de discerner au delà un sentiment plus subtil, qui est lié à l'apparition dans ma conscience, à l'acquisition, d'une connaissance musicale nouvelle.

Ce sentiment est fait d'abord de tout ce que la nouveauté en tant que telle apporte avec elle de surprise, de fraîcheur, d'inattendu, de curiosité satisfaite: quelque chose d'étranger fait irruption dans ma mémoire, et celle-ci, dans son insatiable avidité, se réjouit de voir s'accroître encore son immense trésor.

Mais à cette impression se mêle paradoxalement un sentiment contraire: celui que cette musique entendue ici pour la première fois est cependant pour moi quelque chose de déjà familier; je suis dès le premier contact capable d'en juger, d'en vérifier la logique interne, de m'y promener à l'aise; je m'y reconnais (comme on le dit du voyageur qui revient dans une ville où il avait vécu, autrefois, et qu'il pensait avoir du tout oubliée...).

Il n'y a pas de relation inverse entre ces deux sentiments contradictoires: si l'impression de familiarité est particulièrement sensible à propos d'une musique apparentée à celle que nous aimons le mieux et avons le plus pratiquée, il n'est pas vrai que, réciproquement, l'impression de fraîche nouveauté sera d'autant plus vive que la musique en question s'éloigne davantage de nos habitudes, car, trop étrangère, elle perd tout simplement toute signification, nous ne la comprenons plus, elle ne nous dit plus rien, elle cesse d'être musique...

Aiguisons le regard intérieur de l'esprit et tâchons de fixer la nuance changeante de ce sentiment mystérieux. Il peut être fait d'abord, bien entendu, de ce que cette musique nouvelle présente quelque ressemblance avec d'autres musiques déjà connues. Ressemblances d'ailleurs qui peuvent être subtiles et dissimulées, car, dans la mémoire musicienne, les chants s'enchaînent les uns aux autres par mille liens secrets.

Il suffit de bien peu: un dessin mélodique de quelques notes, moins encore, une cadence, deux accords, pour éveiller dans le cœur l'impression nostalgique du déjà rencontré. L'écho indéfiniment prolongé que l'audition d'une musique éveille en nous, par ces associations spontanées, est certainement une des raisons les plus immédiates de l'immense et surprenant pouvoir émotif qu'elle possède.

En fait, l'amateur exercé s'amuse volontiers à observer et reconnaître au passage ces ressemblances, formelles ou sentimentales: une réminiscence de la *Flûte Enchantée* dans telle Berceuse de Schubert, une citation des *Amours du Poète* dans un passage de *Pelléas*. C'est même un jeu auquel, par hygiène mentale, il fera bien de ne pas se complaire, car l'effort dépensé pour retrouver le nom propre et la référence s'oppose à l'épanouissement de l'émotion musicale et conduit à un plaisir analogue à celui que procure la pratique de l'érudition, plaisir desséchant et stérile.

Mais ce sentiment de familiarité et comme de ressouvenance s'observe encore là où l'introspection la plus poussée ne révèle aucune parenté précise avec telle ou telle musique. On dira: c'est qu'il s'agit alors d'une analogie plus formelle, de musiques différentes mais parlant la même langue. C'est être dupe d'une simple métaphore; c'est dans le langage rationnel, discursif, qu'on rencontre de telles analogies, une parenté de style entre

des œuvres de contenu différent, parce qu'il y a dualité entre le système de signes du langage et la pensée qu'il traduit.

Mais au niveau de la musique une telle distinction n'est plus possible: on ne peut isoler un contenu distinct de la forme, chaque musique porte en elle-même un message intérieur qui ne signifie rien en dehors de ce qu'apporte son intuition immédiate (§ 3).

Sans quitter le domaine du langage, on rencontre un phénomène analogue qui tend à la limite vers celui de la musique, dans le langage poétique. Sous sa forme la plus pure, la poésie tend elle aussi à cesser d'être un langage pour n'être plus que le véhicule d'une émotion spécifique: les vers s'enchaînent et s'appellent dans la mémoire poétique comme les mélodies dans la mémoire musicale, et comme la musique nous introduisent dans une cité de rêve, où tout est étrange et pourtant familier. Boris de Schloezer et Raïssa Maritain ont bien mis en lumière ce parallélisme (*Mesures*, 15 janv. 1937; *Situation de la Poésie*, p. 13 sq.).

Laissons donc des explications qui laissent fuir entre leurs mailles l'expérience si délicate qu'il s'agit d'isoler: j'écoute cette musique, nouvelle pourtant, et déjà ma mémoire la reconnaît, l'accueille comme l'enfant d'une maison amie, qu'on n'avait jamais vu et qu'on connaît pourtant déjà. Tout se passe comme si, cette musique, nous l'avions déjà entendue, ou cru l'entendre, au fond du cœur. Cette musique, nous aussi, nous aurions pu l'écrire, si nous avions eu l'habileté technique nécessaire, si nous avions su profiter d'un jour d'inspiration, si nous avions prêté plus d'attention à la voix intérieure qui chantait en nous.

Car sans cesse, au plus secret de sa conscience, l'âme véritablement musicienne entend sourdre et germer en elle des musiques et des chants mystérieux, ou tout au moins des

embryons, des possibilités de musique. Selon que notre éducation musicale sera plus ou moins poussée, que notre sensibilité sera naturellement plus ou moins profondément orientée vers l'expression musicale, le degré d'existence de cette musique intérieure spontanée variera, et avec lui l'intensité du phénomène de reconnaissance.

Au degré supérieur, ce seront de véritables rencontres: un thème dont le mouvement mélodique reproduit miraculeusement celui que j'avais autrefois cherché de mon côté à noter; un goût, qui est le mien, pour certaines formules d'écriture, une certaine manière de voiler par un *diminuendo* la basse cuisine des modulations, que sais-je encore ?

A un degré moins élevé, ce sera découvrir une musique comme on en avait rêvé, comme on souhaitait un jour en découvrir une, comme on en avait, d'un violent désir, appelé à l'existence. C'est ce qui donne à certaines rencontres leur caractère inoubliable et presque charismatique: pendant des années on a fait de la musique, on a fort exactement suivi le mouvement musical, et pendant tout ce temps, on a senti croître en soi une déception et comme une sécheresse croissante, le désir passionné d'une autre musique, d'une musique qui serait ceci, et cela, qui comblerait ce vide et cette attente.

Puis un jour, par une série de hasards providentiels, un paquet de partitions arrive jusqu'à vous; vous les jouez, et vous découvrez soudain que cette musique existe, celle précisément que vous attendiez, que vous préformiez dans votre expectation. Elle existe, vous la tenez, l'entendez, vous en rassasiez à volonté, et c'est comme si le cercle de feu s'entr'ouvrait, et que vous entriez à nouveau dans le Jardin d'Adam...

Il s'agit bien d'un phénomène très général: ce que la musique de Lourié, par exemple, a été pour moi, celle de Wagner l'a été, en d'autres temps, pour Baudelaire. Relisons son admirable lettre à Wagner: « ... D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard, en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais, comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer... » (17 février 1860).

13

Le sens et la portée d'un tel fait se dégagent aisément: de même que la musique exécutée, la musique matérielle, nous est apparue comme l'imitation d'une musique intérieure portée dans la mémoire de l'exécutant, de même cette musique à son tour, que nous reconstruisons chacun pour notre part dans notre conscience au moyen des données de l'expérience sonore, nous apparaît elle-même comme une imitation, une tentative pour expliciter, fixer, une autre musique, plus intérieure, plus spirituelle encore qui, au moins d'une façon latente et larvée attendait en nous, préexistait dans notre âme, comme dans l'âme du compositeur qui l'y a découverte, au sein d'une mystérieuse mémoire antérieure à toute expérience sensible.

Nous sommes ici, comme saint Augustin le fait observer (*de Trin.*, 12, 15, 24), à la racine psychologique de cette erreur métaphysique qu'est la réminiscence platonicienne. L'erreur de Platon a été d'interpréter naïvement ce sentiment confus de reconnaissance comme le souvenir d'une existence antérieure, comme le souvenir de l'expérience d'une

âme qui, avant sa chute dans le corps et le bas-monde, suivait éblouie le cortège d'un dieu.

Notre musique eût été comme l'écho retrouvé des harmonies célestes; la lente conquête réalisée par le musicien pour traduire et fixer cet écho sur la portée rebelle représenterait le même effort de ressouvenir difficile que celui de l'esclave du *Ménon* qui retrouve scintillant au fond de la pénombre de son âme les vérités éternelles de la géométrie (PLAT., *Phaedr.*, 249*c* sq.).

La vérité chrétienne imposait ici au platonisme un effort de redressement, un effort pour serrer au plus près la finesse délicate du réel. Cet effort, saint Augustin l'a fourni; nous dirons donc à son école: ce phénomène de pseudo-réminiscence témoigne simplement du caractère spirituel de la musique, du fait qu'elle appartient non au monde matériel mais au monde invisible, silencieux, immobile, immuable, à ce monde que Platon trop enclin à rester philosophe appelait intelligible, et que nous, chrétiens, savons être celui de l'âme, celui de notre Dieu.

L'âme musicienne, qui participe à son rang à la fécondité illimitée de l'Esprit, développe spontanément en elle une musique intérieure d'essence subtile, antérieure au sens, — une musique que l'œuvre du compositeur, et plus tard le jeu des instruments, imiteront de leur mieux, mais toujours imparfaitement, encore que cette participation incomplète suffise à ennoblir le résultat de leurs efforts et à en fonder la beauté.

La musique relève donc du domaine de l'âme et, comme le dit ailleurs saint Augustin, de même que les objets matériels, c'est avec les yeux de la chair, grâce à une parenté mystérieuse,

qu'on les voit (*de Quant. anim.*, 13, 22), de même, — c'est parce que la musique n'est pas d'essence matérielle ni charnelle que l'âme, au moment où elle la reçoit, la sent vivre et proliférer en elle, la reconnaît, l'accueille et salue son chant avec une allégresse et une exultation fraternelles, proclame par son aisance et le bonheur qui l'envahit la mystérieuse parenté qui les unit l'une à l'autre.

Que le musicien ne voie pas là un privilège de la seule musique: je le répète, c'est vrai de tous les arts. En dépit des apparences, le peintre ou le sculpteur imitent eux aussi une forme et une essence spirituelles qui n'ont eu d'existence que dans la pensée de l'artiste, même s'il les projetait sur le corps du modèle qui l'aidait à les imaginer.

De même l'architecte, comme l'insinue subtilement l'épigramme de Gvr. Paulding, *Une Aveugle à Rome:* « Ce que je viens voir ? Mais, comme vous, Saint-Pierre ! Je l'ai là, debout dans la mémoire, splendide, parfait, comme l'y vit, avant de le construire, Michel-Ange ! »

You ask me why I come and what I see ?
Well, only this, the Dome, in memory;
As saw it there, magnificent, erect—
Before it was at all,—the architect !

14

Tout cela nous conduit à esquisser, à la lumière de ce qui précède, après celle de l'auditeur et de l'exécutant, une phénoménologie du compositeur, du musicien créateur. Schématiquement, son travail peut s'analyser ainsi: au point de départ, nous trouvons en lui l'intuition intérieure d'une musique non encore incarnée, musique spirituelle dont

l'expérience de l'amateur nous a révélé l'existence et le jaillissement spontané dans une zone très secrète et très haute de la conscience.

Cette intuition première ne sera sans doute, le plus souvent, que très vague, très générale; elle ne relève encore que de la « musique de jugement »; c'est une impression globale, un type d'émotion. Plus tard, sous l'effort d'attention que dépense le musicien, quelque chose de plus concret s'en dégage une première image concrète, réalisable par le son; image presque toujours partielle, sommaire, latérale. Ce sera un simple thème, confusément gros de ses développements futurs; une intonation, riche en enchaînements possibles; un schéma rythmique: éléments de la première esquisse que le compositeur s'efforce de retenir dans sa mémoire, puis de jeter sur le papier.

De même, tout le long de son travail, c'est en contemplant sa musique intérieure, que le musicien verra successivement apparaître, avant de pouvoir les saisir par la notation, chacun des fragments de l'œuvre future. Sans doute le modèle musical que constitue cette intuition silencieuse ne se dresse pas devant lui parfaitement dessiné et se détachant en pleine lumière sur le champ de l'attention, dans la plénitude et la perfection de sa forme, comme Athèna devant Odysseus.

Il faut qu'il parvienne à l'isoler et à l'extraire du tumulte confus de cette musique secrète où se croisent à tout instant les chants les plus divers: elle rayonne de tous côtés et se présente à la conscience comme indéfinie; la ligne musicale sans cesse hésite, bifurque, liée à plusieurs autres musiques également possibles. Le musicien cherche et lutte à tâtons,

comme Jacob avant l'aurore au gué de Phanuel. Son attention doit se tendre et s'affiner pour saisir dans cette ombre, amener et maintenir en pleine conscience les traits encore voilés de la musique qu'il poursuit.

Cette difficulté écartée, qui tient à la richesse exubérante de cette prolifération spontanée de la musique intérieure, il reste que le travail du musicien c'est proprement, l'oreille tendue et comme accordée à cette musique spirituelle, d'élaborer, de combiner, les moyens techniques qui permettront de la transcrire concrètement, de la fixer par des sons.

De cette musique si riche, si mouvante, si complexe, il s'efforce de fixer au moins quelques aspects, de traduire leur splendeur par les formules et les schémas définis dont sa technique dispose, en images sonores aussi fidèles, aussi complètes que possible, encore qu'à chaque instant son art défaille, humilié et vaincu dans une lutte inégale.

En somme, le compositeur imite avec des formes sonores la musique silencieuse qu'il découvre dans l'abstrait de son cœur.

Formes sonores, notons-le, qui restent spirituelles et se situent dans l'âme de l'artiste au niveau de la «musique de mémoire»; elles ne sont que symboliquement matérialisées par les notes qu'il jette sur la portée, par les mélodies et les accords qu'il esquisse sur le piano. Son travail d'incarnation fait descendre la musique d'un niveau très élevé et très abstrait de la conscience vers une zone inférieure, plus voisine de l'expérience sensible, emplie d'ailleurs de ses souvenirs; mais nous ne sortons toujours pas encore de l'esprit.

15

Nous venons de rassembler en effet, au cours de cette brève analyse, tous les éléments caractéristiques de l'imitation: la composition est l'imitation, réalisée au moyen d'intervalles, de rythmes et de timbres (existant à titre de représentations dans la conscience du musicien), d'une harmonie spirituelle, perçue dans le silence de l'âme par une oreille intérieure, plus intérieure certes que les arcades de Corti.

Ce qui fait, on le voit, l'originalité de ce travail de création c'est moins la révélation initiale, l'intuition d'une musique secrète, car ce privilège, il semble bien que toute âme profondément, authentiquement musicale le détienne: nous possédons tous notre concert intérieur, et une vague musique informulée (il suffit de s'asseoir un moment dans un silence suffisamment total et de prêter attention pour l'entendre). Le travail du compositeur appartient au domaine de l'art, τέχνη, de la technique.

Il réside essentiellement dans la construction d'images sonores, d'imitations concrètes et définies de la musique intérieure. On le comparera volontiers à celui du physicien empiriste, de type anglo-saxon, qui construit des modèles mécaniques, celui de l'atome par exemple, imitant à l'échelle humaine les phénomènes dont la structure intime échappe à nos sens.

Le musicien lui aussi construit des équivalences: avec des schémas empruntés au souvenir ou aux possibilités de l'expérience sonore, il se livre à un jeu de puzzle, à des combinaisons de procédés variés dont l'effet, sur un auditeur éventuel,

rejoindra plus ou moins exactement l'intuition première et secrète du compositeur.

Il y a bien sans doute création, car si le musicien imite une certaine expérience intérieure, celle-ci ne lui fournit pas les éléments concrets qui vont lui permettre de construire son imitation sonore. Il faut donc qu'il crée ses combinaisons imitatives; utilisant pour cela les procédés (harmoniques, mélodiques, rythmiques) de la musique traditionnelle; non content, il en invente d'autres, jouissant aujourd'hui à cet égard d'une liberté beaucoup plus complète que celle du poète (qui peut bien, pour « donner un sens nouveau aux mots de la tribu » les choisir à dessein « avec quelque méprise »; mais dans une faible limite, sans quoi le mot n'est plus qu'un son, et le poème onomatopée), restreinte cependant, pour lui aussi, par le souci de rester facilement compris.

Le musicien crée ses signes. Il ne faut pas dire simplement qu'il analyse et décompose en éléments une musique que l'auditeur recomposerait ensuite par synthèse, car ces éléments ne sont pas donnés dans l'intuition intérieure, ils ne préexistent pas, mais n'apparaissent qu'avec l'effort du compositeur et d'ailleurs ne réalisent jamais qu'une imitation assez grossière, toujours approximative de cette musique première.

L'œuvre propre du musicien est donc d'inventer, puis de combiner des signes. Le caractère mouvant et secret de ses opérations n'empêche pas que le schéma formel n'en soit parfaitement défini: il crée un jeu de symboles sonores dont le tissu servira à évoquer, à induire dans l'âme de l'auditeur une musique intérieure analogue à celle que lui, compositeur, a d'abord perçue dans son cœur.

Le musicien ne crée pas des choses, mais des signes; il ne crée pas la Musique, mais simplement un langage sonore (car c'est bien un langage, encore qu'il ne contienne d'autre signification que celle d'une musique). Sa mission n'est pas celle d'un dieu créateur, mais tout bonnement celle d'un ouvrier (fait capital, dont les conséquences pratiques éclateront avec évidence, lorsqu'il s'agira de définir les règles de son éthique, § 49).

Sa dignité, faut-il le dire, n'en souffre pas, et son art l'élève encore au-dessus de la foule, car lui seul possède le secret d'interroger cette perfection mystérieuse qu'est la musique silencieuse de l'esprit, de découvrir une structure possible à ses émanations fuyantes, et d'enchaîner dans ses schémas concrets, maniables, ce flux incertain — de donner une forme et une voix au Silence, et de le forcer à parler.

Il est difficile de préciser davantage: tout ici, à commencer par l'intuition première, est d'un ordre si secret! Mais voici un exemple, un peu latéral, qui permet tout de même d'approcher le problème d'assez près: la notation des chants populaires. Elle implique bien un travail de création, n'en déplaise au folkloriste naïf, et qui devient vite assez délicat, pour peu qu'il s'agisse d'un art assez éloigné de notre musique classique.

Pour avoir entendu une nuit, dans les Nebrodi, un chant de muletiers, je crois bien sentir ce qu'est la chanson populaire de Sicile, ce *lamento* déchirant d'un peuple asservi qui s'évade vers l'âme la plus intérieure. J'ouvre les deux cahiers qui en ont été publiés chez Ricordi: rien de plus décevant! Le souple mélisme original est trahi par une notation sommaire, rythmes trop simples, intervalles calibrés suivant notre diatonisme tempéré. M^me^ Maragliano-Mori a eu la main plus heureuse dans les quelques Chants Siciliens qu'elle a publiés chez Forlivesi (à Florence): par mille astuces d'écriture, ornements, petites notes, ports de voix, elle s'efforce d'assouplir le cadre rigide de notre notation, pour

suggérer quelque chose de la liberté originale. Mais il suffit de l'entendre chanter ces mêmes airs, pour mesurer combien la musique écrite reste encore en arrière du but entrevu.

On pourra faire la même expérience sur la chanson sarde et ses étonnants récitatifs, en comparant les textes imprimés et les disques parus chez Gramophone (édition italienne).

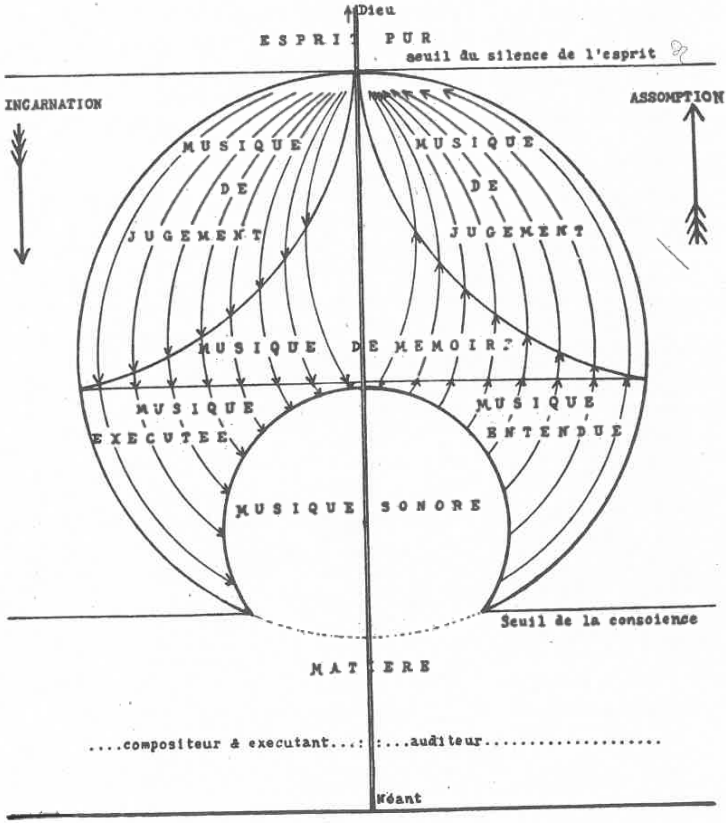
Nous mesurons là combien notre notation est faite de schémas grossiers qui trahissent la réalité musicale. L'art propre du compositeur sera d'affiner ces schémas, de les combiner en vue d'un rendement optimum; pour obtenir d'eux une imitation un peu moins pauvre, un peu plus fidèle.

Mais le but poursuivi n'est même pas de rendre dans sa complexité la musique matériellement réalisée par les voix. Considérons toujours le folklore: chantées en général par des voix maladroites, souvent par celle d'un vieillard dont la mémoire fléchissante banalise les souvenirs, les mélodies populaires ne sont jamais fournies par une exécution musicalement satisfaisante (d'où l'illusion du savant, qui s'imagine, avec ses enregistrements, épuiser le sujet !). Mais qu'un air soit recueilli par un véritable musicien, et celui-ci, au départ de cette pauvre perception sensible, reconstruira dans sa mémoire un archétype magnifique, où toutes les virtualités contenues dans cet air s'épanouiront; ensuite, mais ensuite seulement, viendra le travail de notation proprement dit, et sa chimie combinatoire. Voyez quelle richesse de réalité musicale renferment les *Chansons du Vivarais*, repensées par d'Indy, comparées aux sèches (scientifiques, mais absurdes) notations que Tiersot a données d'un matériel sensiblement analogue, dans les *Chansons des Alpes françaises*.

16

Parvenus ici, il me paraît commode, et conforme aux traditions de l'école, de résumer dans un schéma géométrique (dont la valeur bien entendu n'est que métaphorale) les conclusions auxquelles nous sommes parvenus, et le double

mouvement d'incarnation et de sublimation, d'assomption qui, du compositeur à l'auditeur conduit la réalité musicale de l'Esprit à l'Esprit au prix d'une traversée de la matière sonore:



17

Nous sommes en effet dès maintenant en possession de tous les éléments fondamentaux d'une théorie cohérente de la musique; cela pourrait suffire à notre propos, car j'entends bien me garder de toute curiosité inutile. Toutefois, il me paraît nécessaire de préciser quelques points pour éviter les erreurs grossières auxquelles pourraient conduire les formules mêmes dont je viens de me servir.

Toute doctrine est susceptible d'être mal entendue et d'engendrer sa propre caricature; plus que toute autre, le platonisme est menacé d'une telle déviation (et en fait, nulle doctrine n'a été plus souvent, au cours de l'histoire, déformée et comme vidée de sa substance). Parce qu'il situe le réel au delà de ce que le vulgaire reconnaît comme tel, c'est-à-dire au delà du sensible, il s'expose à être méconnu par l'esprit mal exercé qui, de ce monde de l'invisible, n'étreint qu'un vain fantôme et pour qui nos formules, faussées dans leur sens délicat, s'évanouissent en logomachie.

Musiciens, et mis en possession par notre expérience propre d'un critère instinctif qui ne saurait nous tromper, nous devons nous attacher à ne pas quitter la musique d'un pas, nous gardant de la sorte contre deux périls opposés: il ne faut ni la perdre en se tenant au-dessous d'elle, comme font les hommes charnels qui confondent la musique avec les émotions basses qu'elle suscite en eux, ni la dépasser en la transcendant, ce qui est l'erreur propre du philosophe que je me refuse à être, et qui fut, historiquement, celle de nos maîtres les philosophes platoniciens.

Aux premiers, il faut montrer que la musique peut être d'ordre mental sans cesser pour cela d'être réelle. Sans doute elle participe à la subjectivité radicale de l'expérience intérieure: nos âmes sont solitaires et impénétrables, sauf à la touche de Dieu; rayons divergents, donc séparés, émanés du Soleil de justice, nous ne communions qu'en Lui.

Qu'on n'objecte pas la communion illusoire qui paraît unir un millier d'auditeurs, assistant à l'exécution d'une même œuvre et qu'étreignent au même moment mille émotions, plus ou moins parallèles, distinctes cependant.

Reportons-nous au schéma précédent: pour se transmettre d'esprit à esprit, la musique doit passer par la matière (musique sonore), et par là s'introduit un élément de subjectivité radicale. L'œuvre qui existait dans l'âme du compositeur, imitation concrète d'un archétype intérieur, se sépare de lui et s'éloigne sans retour. Et déjà l'exécution, s'il n'est pas là pour la conduire, sera transcrite dans la subjectivité de l'interprète, dépendant de l'image intérieure que celui-ci s'en sera faite. A fortiori, les images induites dans chaque auditeur se trouveront étroitement dépendre de l'autonomie de son âme: comment garantir la ressemblance de ces diverses images, puisque rapprochement et comparaison s'avèrent impossibles ou illusoires ?

A cette constatation de fait, rien ne peut être opposé, pas même la puissance sans cesse renouvelée, la jeunesse « éternelle » du chef-d'œuvre. Nous dirons simplement, traduisant l'expérience, qu'une œuvre grande se définit par le fait qu'elle est grosse en puissance d'une infinité de musiques.

Le fait peut s'observer à l'intérieur d'une même conscience, s'il s'agit d'une œuvre présentant quelque difficulté de compré-

hension et d'exécution (je suppose bien entendu que je cherche à la jouer moi-même): un mouvement rapide, par exemple. Je le jouerai et le connaîtrai d'abord comme un largo ou un adagio. Si cette œuvre est assez riche, si toute sa substance ne se réduit pas à un « effet » instable où la rapidité du jeu servira à voiler l'indigence mélodique, elle nous parlera déjà, constituera déjà une première musique que d'autres remplaceront ou simplement doubleront plus tard: qui prétendra épuiser la richesse des Berceuses de Lourié au mouvement toujours paradoxalement rapide, ou d'une page comme le 22me Prélude du *Clavecin Bien Tempéré*, s'il ne s'attarde quelquefois à les méditer sur un rythme très lent ?

Les vieux maîtres le sentaient bien qui publiaient leurs œuvres sans les surcharger d'indications relatives à l'expression, au mouvement, à l'accentuation, etc.: ils ne faisaient rien pour limiter par avance la richesse de leurs enfantements dans l'âme des exécutants à venir, livrant leur musique au public à l'état de puissance nue, comme le philosophe abandonne sa pensée à la pensée d'autrui. Il n'est pas nécessaire d'insister; d'ailleurs cette polyvalence de l'œuvre, cette subjectivité de l'expérience artistique ne sont pas propres à la seule musique.

* Soit l'œuvre poétique: il n'y en a pas qui ait été plus authentiquement et plus continuellement admirée que celle d'Homère. Mais que de langages différents elle a parlé aux hommes, du rhapsode de l'*Ion* à notre Victor Bérard ! Toutes les réalités esthétiques sont d'ordre intérieur.

18

Mais attirer l'attention sur ce fait si évident qu'il est presque grossier, n'est pas pour autant dissoudre la réalité de la musique. La situer à l'intérieur de l'âme ne signifie pas

qu'il faille la confondre avec le flux d'images, de souvenirs, chargés d'émotion que sa puissance magique éveille en nous avec une force incomparable — en nous, mais dans une zone assez superficielle, psychique et non pneumatique, de la vie intérieure.

J'entends telle ariette du petit recueil de Weckerlin, et brusquement m'envahit le souvenir de l'été 193. à Rome, la chaleur de juin, et la voix qui chantait à mon côté dans le salon plein d'ombre. Rien, pour moi, ni une fleur desséchée, ni une photographie, ni une page de carnet intime ne pourrait évoquer un souvenir aussi intense.

Mais si la réalité de la musique se confondait avec ce pouvoir obscur, elle ne différerait que par ce degré d'efficacité plus élevé des autres procédés de remémoration; elle n'aurait pas d'originalité propre et il faudrait nier l'existence d'une catégorie esthétique.

C'est ce qu'à la suite de B. de Schloezer, qui l'a si bien posée en se référant à Proust, on peut appeler l'aporie de la petite madeleine: où réside la différence entre la petite phrase de Vinteuil et « la cuillerée de thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine », source, l'un et l'autre, de la même puissante joie (« J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel... ») ?

L'image musicale qu'aidé par l'audition matérielle j'ai peu à peu construite en moi existe bien, encore qu'intérieure, d'une existence propre, parfaitement délimitée; on ne saurait aucunement la confondre avec les émotions accessoires qu'elle entraîne par association.

Tout cela, c'est de la non-musique, et l'âme véritablement musicienne ne peut s'y tromper, comme font les hommes charnels dont parle saint Grégoire, qui n'ayant pas l'expérience des choses invisibles ne les connaissent pas, et doutent de ce qu'ils ne voient pas de leurs yeux corporels. Il existe pour

cette âme un contact avec la musique entendue ou évoquée, un contact direct et concret, comme il y en a, dans le domaine du corps, au toucher d'un corps étranger. Et de ce contact, de cette rencontre avec la réalité musicale naît pour elle une émotion spécifique, facile à reconnaître pour qui l'a connue, irréductible à aucune autre, et qu'on ne saurait en particulier confondre avec ce flux de souvenirs personnels qu'elle peut évoquer, et qui se superpose à elle, sans confusion.

L'adagio bien connu du Concerto pour violoncelle de Lalo (*Chants Russes*) s'est trouvé lié, pour moi, à tel épisode de mes seize ans. Un soir, tournant au hasard les boutons de la radio, je l'ai accroché et entendu de nouveau. Comment décrire l'émotion qui me saisit alors, ranimant à près de vingt ans de distance tout le vert paradis des amours enfantines ?

Mais au même moment ma conscience musicale n'était pas abolie et j'observais avec amusement combien avec le temps mon goût avait changé, combien cette musique me paraissait démodée, avec son thème grandiloquent qui se répète au lieu de se développer, la sécheresse des remplissages, toute cette esthétique *Schola* qu'aujourd'hui je ne peux souffrir...

19

Plus subtil me paraît l'autre danger, dont l'exorcisme nous conduira, on va le voir, à d'intéressantes précisions. Sous prétexte d'atteindre à une musique plus intérieure, plus haute, plus totalement affranchie de la matière, il ne faudrait pas passer à la limite et situer la musique hors du son.

L'idéal que je cherche à définir ne s'exprime pas dans la fameuse anecdote concernant je ne sais quel empereur chinois, où l'on voit un concert muet dont les musiciens ne faisaient que

le geste d'effleurer les cordes, laissant à chaque auditeur le soin d'imaginer telle musique qu'il lui plaisait. Ni dans l'apostrophe fameuse que Keats adresse au satyre du cratère de Pise:

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
> not to the sensual ear, but more endear'd,
> pipe to the spirit ditties of no tone!

Douces sont les mélodies que l'oreille perçoit, mais plus douces celles qui s'étendent dans le silence. Vous donc, flûtes de marbre, poursuivez ce concert éternel; non pour l'oreille sensible, mais, visant plus haut, jouez pour le seul intellect des airs qui transcendent et le ton et le mode...

A ce mot c'en est trop, et le musicien est frustré: ce platonisme littéral (qui d'ailleurs ici n'est que rhétorique) s'égare. Si nous, musiciens, recherchons au delà de l'oreille sensuelle une mélodie silencieuse, c'est dans l'espoir d'atteindre un ton plus juste et plus parfait que celui de nos cordes matérielles, mais un ton encore, sans quoi il n'y aurait plus de musique!

Celle-ci, s'il faut rappeler une aussi grossière évidence, ne commence qu'avec le son, et s'il est vrai qu'il faut monter au-dessus, souvenons-nous que l'esprit ne dépasse que ce qu'il a d'abord assumé. De même que, dans la morale pratique, la vertu se situe à l'opposé d'un puritanisme sommaire qui ose nier les valeurs de la chair, de même notre musique idéale et silencieuse ne niera pas les valeurs sonores et devra s'établir au delà et non en deçà de l'expérience sensible.

C'est pourquoi, et le paradoxe n'est qu'apparent, j'exigerai de mon disciple, pour commencer, une extrême (quoique provisoire) sensualité sonore, consciente et raffinée. Je veux qu'il soit attentif à la qualité du son, comme les gens craintifs

et sensibles au moindre bruit (PLOT, *Enn.*, I, 3, 1) ; que, penché sur le clavier ou sur les cordes, il affine son oreille et recherche avec une tenacité anxieuse ce que les sons peuvent offrir de plus parfait et de plus beau, ce que le timbre a de plus savoureux, le rythme de plus exact et de plus subtil. Cela, afin que l'image qu'il confiera à la mémoire soit aussi belle et déjà aussi pure que possible.

J'exigerai de lui une curiosité sonore infatigable; pour continuer selon la mode antique, à dessiner, aux mépris des contingences, le portrait d'un musicien idéal, je veux qu'il joue lui-même, bien, et surtout mieux. Qu'il travaille et qu'il apprenne à vaincre l'inertie de ses doigts, mesurant de la sorte tout ce que peut gagner l'image intérieure d'une musique à chaque effort heureux de conquête sonore.

Il écoutera les virtuoses pour apprendre à leur école comment avancer encore d'un pas. J'aimerais qu'il sache aussi, l'ayant fait pianiste par hypothèse, ce qu'est un violon, une flûte. Curieux de timbres, il profitera de toute occasion d'entendre tel instrument rare ou ancien, telle exécution, sous sa forme originale, d'une œuvre qu'il n'a connue d'abord que transcrite ou transposée.

C'est seulement après que l'expérience aura acquis cette richesse et cette plénitude qu'il pourra être sérieusement question de s'élever plus haut. Il faut condamner comme illusion ou vain snobisme toute tendance à idéaliser trop vite la musique; à vouloir, poussant à l'extrême l'amenuisement de la matière, réduire la musique à un jeu de purs idéogrammes sonores, dépouillés de tout volume, de toute implication sensuelle.

Je n'accepterais pas de justifier de la sorte le renouveau de faveur qu'on veut accorder de nos jours au clavecin: une fois

réservée la saveur propre de son timbre (par où il n'est ni supérieur, ni inférieur, mais seulement autre), je ne vois en lui, et ne regrette qu'une seule supériorité sur le piano: son accord instable, qui obligeait l'exécutant à tendre et accorder lui-même, et fréquemment, les cordes, le mêlant de la sorte de façon intime et physique à l'élaboration du son. Le piano, par contraste, qu'un accordeur salarié vient, chaque trimestre, remettre à peu près d'aplomb, a un je ne sais quoi de machine-outil, fabrique de son standardisé, quelque peu déplaisant.

Dans le même ordre d'idées, je m'opposerai à tout un secteur de l'enseignement de Schoenberg (sans nier, bien entendu, le rôle utile qui, historiquement, a pu être le sien, en tant qu'il rappelait à la pudeur de grossières sensibilités d'Europe Centrale, ahuries par les **ff** de Mahler), — qui se vantait par exemple d'enseigner à ses élèves, lorsqu'ils avaient écrit un passage en **f**, de reconsidérer s'il n'irait pas mieux encore en **p**; d'éteindre les couleurs, réduire le volume matériel du son; de préférer, *à cause de cela*, la musique de chambre au grand orchestre; de tendre à goûter une œuvre sur sa simple transcription au piano plus que dans sa réalisation effective à l'orchestre. Toutes préférences dictées par un faux rationalisme qui conduit (et a conduit en fait Schoenberg) à un puritanisme sonore anti-musical par nature.

20

En sens inverse, et dans la justification d'une expérience sonore sensuelle, j'irai pour ma part très loin. Je n'accepterai pas qu'on se contente d'à peu près: il y a beaucoup à reprendre dans le rôle excessif que radio et phono se sont mis à jouer dans la vie musicale. Je ne conteste pas que la musique mécanique puisse rendre des services.

Ils sont évidents en ce qui concerne l'amateur exercé. Phono et radio rendent sa documentation plus étendue, mieux à jour;

permettant des auditions répétées ou plus fréquentes, ils facilitent le travail de mémoration. Il peut être parfois plus réel d'écouter tel soliste en renom au haut-parleur que perdu dans un coin d'une immense salle.

J'ai souvent exprimé le vœu que les premières auditions soient toujours radio-diffusées (après une publicité suffisante) pour permettre à tous les véritables amateurs d'en profiter aussitôt, alors qu'en règle générale les premières sont réservées à un auditoire restreint, recruté au hasard, et souvent indigne d'un tel honneur.

Enfin, sociologiquement, je suis prêt à admettre les bienfaits de la musique mécanique: on m'assure que, grâce à elle, le public musical se recrutera sur une base socialement élargie, que, déjà, de larges couches sont venues à la musique qui, sans elle, en seraient resté écartées pour des raisons techniques ou économiques (le concert est un plaisir cher, et bourgeois).

Il reste, il faut avoir soin de le proclamer, que ni phono ni radio ne sont encore de la musique: celle-ci ne commence, ne se réalise vraiment qu'au moment où je joue moi-même, de mes mains, sur l'instrument, où j'assiste corporellement à la performance du virtuose ou de l'orchestre.

On peut confirmer ce jugement sommaire par bien des observations de détail: pour l'orchestre (ou le chœur), la fusion des timbres (ou des parties) s'avère beaucoup plus expressive si on observe et situe chacun d'eux de leurs points de départ dans l'espace, que si on se contente de percevoir le vague mélange résultant que débite le mécanisme enregistreur.

Sur un autre point, je m'accorde avec les théoriciens du théâtre pour qui le « théâtre radiophonique » n'est lui aussi qu'une contrefaçon. L'audition musicale, comme la performance scénique, exige la présence physique du spectateur et sa participation active: toute la puissance du théâtre est faite de ces échanges, de cette communion entre acteur et public (Touchard, *Dionysos*, p. 152). Cela est si vrai qu'acteurs et exécutants sont les premiers à le

ressentir: dans les studios de radiodiffusion, pour que les musiciens, privés d'un tel secours, ne tombent pas trop au-dessous d'eux-mêmes, il a fallu prévoir, et leur assurer par invitations, un public d'auditeurs charnels, visibles.

Mais tout cela n'est qu'accessoire. L'essentiel c'est que les industriels et les revendeurs sont seuls à croire à la haute fidélité de leurs machines parlantes: en fait la perfection du son musical, qui est chose délicate et subtile, qui tient à tel infiniment petit dans la tension d'une corde, la siccité d'un vernis, ne se laisse pas manier et transmettre si facilement. Ce serait une caricature puérile de notre platonisme que de tenir la musique qui, dans la nuit, sort de la boîte sonore, pour plus spirituelle parce que partiellement désincarnée, déjà moins matérielle.

L'erreur serait grossière, car ce qui compte, ce n'est pas le son, mais la musique, la musique que l'art et l'effort humains, celui du luthier admirable, de l'accordeur, celui du compositeur et du virtuose avaient réussi à y insérer. C'est la fine surface mince où de façon miraculeuse l'esprit s'imposait à la matière, parvenait à la dominer, à s'y imprimer comme une ombre légère, *extremam umbram vestigiumque...*

Or de cette partie animée de la matière sonore, le grossier système de la reproduction mécanique trahit l'essentiel. Paradoxalement (mais je ne cesse de dénoncer des paradoxes apparents), en allégeant la matière, c'est l'esprit qu'on jette par-dessus bord.

La musique n'est pas seule à souffrir de ces pseudo-conquêtes de la technique: je songe à la danse, au ballet classique, bien entendu. Elle aussi est une incarnation de l'esprit par le jeu des muscles et la lutte tragique contre la pesanteur. De cette grandeur

spirituelle, que conserve le cinéma ? Rien (voyez le *Songe d'une Nuit d'été* tel qu'on nous le filma vers 1935) ; en supprimant la réalité de la présence physique, il ne conserve de la danse que son échec, ses limites, rien de son triomphe.

Tout cela est si grave qu'en définitive (pour considérer encore le problème sous son angle sociologique) je ne suis pas sûr que les avantages signalés plus haut aient réellement compensé le tort bien plus grave que phono et radio ont fait à la musique, en détournant, par leur solution de facilité, de l'étude et de la pratique quotidienne des instruments.

La démocratisation que réalisent les techniques modernes du confort n'est qu'apparente : radio et phono sont utiles à une élite d'amateurs raffinés ; mais par contre, elles repoussent hors de la musique tous ces enfants innocents que la vulgarisation des mœurs aristocratiques (c'était là la vraie démocratie), s'exerçant à partir des couches les plus humbles de la petite bourgeoisie, maintenaient sévèrement, des années durant, à l'étude du piano ou du violon.

C'était là le vaste public où la plus haute musique recrutait parcimonieusement ses élus. Mais aujourd'hui, dans trop de foyers (et c'est précisément dans les plus humbles que le choix s'est imposé), le piano, où s'escrimait la petite fille de la maison, a fait place au superhétérodyne avec lequel, à la satisfaction générale, « on peut prendre New-York », et qui emplit, c'est vrai, à toute heure, la maison de bruits variés ; — mais de cette maison, notre humble sœur la musique, et le travail patient qui la conquiert peu à peu, sont à jamais exilés.

J'irai pour ma part plus loin encore : je veux non seulement être présent, mais voir, regarder le chef ou le soliste. Ces gestes ardents, ces pitreries de singe fou, nous font communier plus étroitement avec le modèle intérieur qu'il possède en lui et qu'à travers l'inertie matérielle il cherche à imiter. Sa mimique frénétique nous aide à dépasser l'imperfection

du résultat obtenu: ces gestes, où se reflète tant de désespoir, nous permettent d'entrevoir, ou de construire, quelque chose de plus que ce que l'instrument traduit; de faire encore un pas, si petit soit-il vers cette plus parfaite actualisation de la musique intérieure à laquelle nous tendons comme vers une limite, une limite qui sans cesse se dérobe, aussi longtemps que notre chair et toute la matière demeureront enchaînées sur cette terre d'exil, hors du premier jardin où Adam était roi.

21

Mais, et c'est là, bien entendu, l'essentiel, si la musique ne commence qu'avec le son, avec la plus haute perfection relative du son empirique, il est d'autre part bien établi qu'elle ne s'achève qu'au delà. Ce n'est pas vers le son, dans sa chaude saveur sensible, que le musicien tend comme à sa fin: c'est, je l'ai montré, vers l'Idée d'une musique intérieure.

Si bien que le rôle d'une technique à première vue si sensuelle, mais d'une sensualité seulement provisoire, se révèle n'être qu'acheminement, degré, initiation, pédagogie. Son aboutissement, c'est l'épuration, au fond du cœur silencieux, d'un souvenir immatériel qui dépasse et déborde de toute part la musique sonore qui a servi à l'élaborer.

Et par là s'affirme notre platonisme, notre fidélité à ce qu'il y a de plus authentique dans la grande tradition platonicienne, qui unit le sentiment le plus vif de la splendeur troublante du sensible, de sa réalité psychologique (qui donc, mieux que mon maître Augustin a su évoquer les nourritures terrestres

qui enchaînent le faible cœur de l'homme, *et dulces melodias cantilenarum omnimodarum*, et le parfum des roses, *et corpora leniter mollia* !), — à un effort farouche pour s'arracher à la séduction de ces beautés imparfaites, pour les rejeter en montant au delà, les transcender.

Car il subsiste, bien entendu, dans notre perspective, une fuite du sensible, un rejet et une condamnation de toute pratique musicale qui prétendrait s'attarder et s'installer dans la zone de la pure sensation sonore.

Je ne parle pas de la musique sensuelle contre laquelle les vieux moralistes déclament à l'envi. Je suis prêt, bien entendu, à la condamner avec eux, à supposer qu'elle existe pour une âme véritablement musicienne. En fait chez celle-ci, la musique s'épanouit sans effort dans toute sa pureté, son innocence, complètement dégagée de toutes les associations biologiques ou sociales qui l'avaient liée à la magie ou à la sexualité.

Il fallait toute la naïveté positiviste pour faire état de ces formes primitives et impures: origine magique de la musique (Combarieu), rôle du chant dans la sélection sexuelle (Darwin: opinion d'ailleurs que plus d'un naturaliste conteste sérieusement aujourd'hui).

J'appelle musique sensuelle une musique qui émeut l'auditeur par les qualités sensibles du son, plus que par le sens qu'il revêt dans l'essence spirituelle de l'œuvre, une musique où le signe usurpant la place de la chose signifiée, la voix s'impose à l'attention et importe plus, en elle-même, que ce qu'elle prétend nous dire.

De telles musiques existent; le critère infaillible qui permet de les discerner réside en ceci: leur exécution empirique est toujours plus belle, plus attrayante (à la différence de

ce que nous avons noté dans la vraie musique) que l'image intérieure qu'en possède l'esprit; le plaisir qu'elle provoque est toujours momentané et ne laisse dans la mémoire qu'un souvenir banalisé.

Le type, pour moi, d'une telle musique charnelle, par opposition à *Pelléas*, d'une si haute densité spirituelle, c'est l'*Ariane* de Dukas. A l'Opéra, une chose à la rigueur t'émeut: la beauté de sa matière sonore (ruissellement des forces orchestrales, splendeur de la voix surmenée de Mme Lubin, caractère troublant des sauts d'octaves dans le haut du registre de soprano, etc.). Mais tout ce menu bazar sensuel s'apparente au grondement sourd d'un gong de pierre, aux hurlements de la sirène d'alerte: ce n'est que du sensible, ce n'est pas de la musique. La preuve: reprends la partition d'*Ariane* au piano, et qu'y retrouves-tu, sinon, délayé dans une vaine rhétorique, le plus long et le plus pesant ennui (à part quelques passages dont l'emphase soulignant le caractère cocasse de l'esthétique 1900 excitera peut-être chez toi un sentiment morbide de comique...).

Ce n'est pas faire preuve d'un optimisme excessif et imprudent de supposer que l'âme vraiment musicale subira assez peu la tentation de se laisser prendre à si grossière amorce: immaculée et dédaigneuse, elle passe et condamne, ruisselante de mépris. A qui est déjà initié à la haute perfection de la musique intérieure, point n'est besoin de prêcher cet ascétisme élémentaire, et qu'il importe de se détourner des bassesses sensibles, *a lubricis sensibus*. Toute une zone exotérique de la morale musicale augustinienne est pour lui sans objet et il convient d'en alléger d'autant notre traité de la musique, traditionnellement encombré, chez les moralistes classiques, de tels appels à fuir la musique charnelle et ses émotions viles.

Pour nous, la musique ne commence qu'avec la beauté immatérielle qui accompagne, non le son considéré en lui-même (encore qu'il possède sa beauté propre), mais l'unité spirituelle du thème, de la mélodie, de l'œuvre, ce sens immanent que le jugement dégage du souvenir où la mémoire recueille la trace des sons évanouis dans la durée.

La preuve que la musique ainsi comprise n'a plus rien de sensible, c'est qu'elle exige déjà une certaine préparation et purification de l'âme (avant de contribuer, comme nous le verrons, à la pousser à son tour plus avant). Tu le sais bien, il y a des jours, les jours mauvais de trouble ou d'acédie, où, dans le tumulte déchaîné des passions basses, il n'y a pas moyen de jouer de la vraie musique, la *Gigue* de Lourié, ou le prélude de la *Khovanchtchina*, pas plus que de lire une page de saint Maxime ou de tout autre auteur spirituel.

Notre musique rejoint aussi tous les hauts mouvements de l'esprit; d'elle, comme d'eux, il faut dire, avec saint Augustin (*de Mus.*, 6, 12, 34: *sed plurimum serenae mentis desiderant*), qu'elle exige une âme pacifiée et sereine, déjà capable de s'approfondir. Elle appartient bien déjà au domaine de l'esprit par tout le sérieux qui l'accompagne, la tension qu'elle impose à l'être tout entier, le maintenant au-dessus des passions corporelles, de la dispersion d'une âme adonnée aux choses temporelles.

C'est pourquoi, posons-le hardiment, c'est bien rester fidèle à l'élan le plus profond de la pensée platonicienne que de situer la fin de la musique dans cette harmonie spirituelle, ἡ νοητὴ ἁρμονία, qu'engendrent au sein de la pensée le souvenir et la perception des devenirs sonores.

22

Même si, arrivés en ce point, nous refusons de passer plus outre. Car nos maîtres (saint Augustin, ici encore, ne fait que suivre la trace ouverte par Plotin, *Enn.*, I, 3, 1, et Platon, *Tim.*, 35*a* sq.) ne consentaient pas à s'arrêter et, poussant plus avant l'évasion hors du sensible, cherchaient à épurer encore leur idée de la musique; mais ils ne prenaient pas garde, ce faisant, qu'emportés par leur élan ils crevaient la toile et bondissaient hors de la musique: plus métaphysiciens qu'artistes, ils sacrifiaient notre art à leurs préjugés.

Revenons au *de Musica* (6, 9, 23-24): saint Augustin découvre, ou pense découvrir, une musique plus intérieure encore; dans la « musique de jugement », il va distinguer deux zones, deux degrés.

L'un inférieur est celui que nous avons déjà défini (prise de conscience du sens esthétique immanent à la musique perçue comme actuelle); c'est là que s'arrêtait notre analyse régressive des données de l'expérience musicale (§ 5, 9); et pour cause, car là aussi s'arrête la musique.

Saint Augustin veut monter d'un degré plus haut, car ce jugement esthétique est encore entaché, comme d'une tare, d'un lien avec l'expérience sensible; ce n'est encore qu'une « musique sensuelle » (c'est la sévère étiquette que, retouchant sa terminologie, saint Augustin n'hésite pas à lui attribuer). Aussi imagine-t-il une musique supérieure, uniquement rationnelle, et à laquelle conviendra par excellence le nom de « musique de jugement ».

Mais pour franchir ce pas, il lui faut abandonner l'art pour

la science, car (le lecteur ne le découvre pas sans quelque surprise) cette musique rationnelle n'est rien autre qu'une prise de conscience des lois mathématiques qui régissent l'harmonie et le rythme.

Conformément à la tradition platonicienne, saint Augustin se réfère ici à la théorie pythagoricienne de la musique: toute harmonie se laisse ramener à des combinaisons d'intervalles, octave, quinte, quarte, etc., et ceux-ci en dernière analyse à des rapports numériques, 2: 1, 3: 2, 4: 3. Le rythme pareillement se laisse décomposer en vers, mètres, pieds, — durées, rapports, nombres encore.

Le plaisir esthétique se trouve ainsi ramené à la perception inconsciente de valeurs mathématiques, et la musique, comme la définira plus tard l'aphorisme bien connu de Leibniz, devient l'exercice d'un esprit qui fait de l'arithmétique sans le savoir, *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.*

Dénonçant, démontant l'illusion des sens, le philosophe triomphant fait surgir une forme suprême et, à son sens, plus parfaite, de musique: celle des schémas numériques qui constituent le substrat et, prétend-il, l'essence de notre musique artistique.

Ce n'est plus là que de l'esthétique, et nous pourrions abandonner le philosophe à ces jeux spéculatifs, si, satisfait de l'opération, il ne se hâtait de redescendre vers nous et, passant à la morale, n'entreprenait d'en déduire les règles d'une attitude pratique (*de Mus.*, 6, 11, 29 sq.). La beauté musicale, nous dit-il, est comme toute beauté sensible une beauté inférieure. Si déjà quelque chose en elle justifie et mérite l'attention spontanée que l'âme lui porte, c'est la

numerositas qu'elle renferme, sa participation à la beauté intelligible du nombre.

Dès lors, pourquoi nous contenter d'une beauté imparfaite ? Il n'en peut résulter à la longue que souillure et déchéance ! Dégageons-nous de cette séduction dont les théories pythagoriciennes viennent de nous dévoiler le secret et préférons au charme impur de la voix musicale l'austère beauté, rationnelle, parfaite, des vérités mathématiques !

Voilà bien l'escroquerie, coutumière au philosophe, qu'implique toujours la dialectique de l'esthétique, cet effort, nécessairement vain, pour expliquer l'art, l'émotion, la beauté musicale en la ramenant, la réduisant à quelque principe étranger (ici le nombre, ailleurs la Chose en soi, la Volonté primordiale, peu importe), expliquant par suite la musique au moyen du non-musical.

Or, comme le dit joliment Plotin (*Enn.*, 5, 8, 1) à la suite de Théophraste (*fr.* 89), ce n'est pas la non-musique qui fait le musicien, mais la musique ! J'estime donc inutile d'insister sur tout ce que représente par ailleurs d'illusoire et d'erroné cette brusque substitution, au niveau du jugement, de l'acoustique à la musique.

D'abord, ce n'est que par abus de langage qu'Augustin peut décorer du nom de « musique » ce substrat mathématique sans rapport avec l'expérience proprement musicale.

D'autre part, il faut dénoncer le faux idéalisme de cette démarche: ce n'est que dans le son matériel qu'on peut déceler la présence du nombre; c'est au prix d'un retour, d'une descente, vers ce même sensible qu'on prétend fuir, qu'on a pu découvrir dans la musique des quantités mesurables (vibrations périodiques, durées, etc.). Car, et cela dès le niveau de la perception, la musique est un phénomène purement spirituel.

Par exemple, le même mouvement de quinte, suivant la place qu'il occupe dans l'œuvre, prendra ou non le caractère d'une cadence parfaite et celle-ci, suivant le style, sera tour à tour consolante, noble, emphatique ou bien d'une rare platitude. Ce sera pourtant toujours la même quinte, mais qu'importe à la conscience musicale qu'au niveau de la musique sonore le physicien observe dans tous les cas des fréquences dans le même rapport 3 : 2 ?

Le jugement musical est parfaitement indépendant des conditions de réalisation matérielle du son. D'ailleurs l'insuffisance de la réduction pythagoricienne a été longuement analysée déjà par L. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 281 sq., 346 sq.

23

Nous nous refuserons donc à effectuer le pas, qui, sous prétexte d'épurer la musique, la détruit. Par là, même si je dois rejeter une partie du contenu de son traité, j'estime et professe demeurer fidèle à ce que l'enseignement de mon maître contient de plus profondément original et d'authentiquement vrai.

Les platoniciens païens attachaient beaucoup d'importance à cette réduction pythagoricienne de la musique à la mathématique. Elle est chez eux un emprunt et un héritage, mais qui vient à point nommé satisfaire commodément une exigence profonde de leur pensée, difficile à éluder.

En fait, il n'y a pas de place, chez eux, pour la véritable musique, notre musique, celle qui consiste à aimer Bach et Moussorgsky, sinon dans une zone périphérique et relativement très extérieure de la vie de l'esprit. Précisément parce que la musique, de par sa pure essence (§ 3), est vide de tout

contenu représentatif intelligible, le platonisme antique ne consent à voir en elle qu'un écho inquiétant de la sensation, du son matériel, aussi longtemps que les discours du philosophe, λόγοι οἱ φιλοσοφίας, ne sont pas intervenus pour introduire en elle, avec le nombre, du rationnel, de l'immatériel, du divin (PLOT., *Enn.*, I, 3, I).

* Trop proche de ses origines barbares, il se méfie de la puissance, pour lui ténébreuse, que la musique exerce sur le cœur de l'homme: elle reste à ses yeux, avant tout, l'art des sorciers et des guérisseurs; elle ne se distingue pas assez de la magie: puissance de séduction qui agit sur la partie la plus basse de l'âme (*Enn.*, 4, 4, 40).

Je vois mal comment, à s'en tenir sur le plan strictement philosophique, on pourrait refuser aux platoniciens de pousser plus avant que le souvenir et le jugement cette fuite hors du sensible, à la recherche d'une spiritualité plus pure, qu'il est si tentant de confondre avec la pure intelligibilité.

* D'où le risque apparent d'une entreprise comme la mienne, qui choisit d'interroger, pour en tirer des règles utiles au musicien pratiquant, cette tradition platonicienne, si rigide et si sévère pour l'artiste. A l'intérieur de la pensée antique, c'est plutôt chez ses adversaires Sceptiques ou Epicuriens que nous rencontrons un sentiment vrai et accueillant de notre expérience musicale: voyez Philodème de Gadara, et son *de Musica* où il y a par moments de si jolies choses.

Mais le platonisme de saint Augustin est un platonisme chrétien et le problème de la musique se trouve précisément lié à l'un des points sur lesquels le platonisme traditionnel, païen d'origine, se trouve recevoir du christianisme une correction, un redressement d'une importance capitale.

Quelle que soit la sévérité de notre morale ascétique, l'exacte rigueur avec laquelle nous pourchassons les contre-coups de la concupiscence, jamais nous ne pourrons, nous chrétiens, aller aussi loin que les platoniciens païens dans la condamnation du sensible, du charnel. Aussi bien, l'hérétique manichéen ne se gênera pas pour nous le reprocher ! Quelque âpre que soit la lutte quotidienne contre la chair alourdie des suites du péché, nous ne pourrons jamais rejoindre platonisme ou manichéisme dans leur aspiration insensée vers une libération impossible.

Plotin, nous dit Porphyre, au chapitre I, et dès la première ligne, de la *Vie* de son maître, Plotin rougissait d'avoir un corps. Le chrétien n'a pas le droit d'en rougir; c'est d'un tout autre ton, et sur un plan bien différent que chacun de nous s'écrie avec l'Apôtre: Qui me délivrera de ce corps de mort (*Rom.*, 7, 24 = AUG., *de Mus.*, 6, 5, 14) !

Le corps, pour nous, n'est pas quelque chose d'extérieur qui vienne s'ajouter à l'homme, il fait partie de sa nature même, *ad ipsam naturam hominis pertinet* (AUG., *de Cura pro mort.*, 3, 5). L'homme n'est pas un pur esprit, il n'est pas seulement une âme, mais un corps aussi, lié à elle pour l'éternité.

L'Homme pour nous, c'est Adam au sein du Paradis de Dieu, c'est plus encore le Christ dans son Incarnation, le Christ surtout dans la gloire de sa Résurrection, prémices et gage de la Résurrection future: il n'est plus possible au chrétien de mépriser, de haïr un corps promis à une telle destinée, à une telle gloire.

Du coup, et à la condition de s'en tenir provisoirement à un point de vue strictement ontologique, le corps, le sensible (distingué de la concupiscence qui pour l'instant ne cesse de

troubler les relations de l'âme avec lui), doit voir lever la condamnation radicale qu'au nom d'un spiritualisme outré le platonisme païen faisait peser sur lui.

24

Et par suite la musique, elle aussi, cesse d'être comme viciée en sa racine par le lien originel qui l'associe à l'expérience sonore, à une expérience sensible et corporelle. De cette conséquence inattendue de la Révélation chrétienne, saint Augustin a su, le premier, prendre conscience: il l'a dégagée avec une parfaite netteté, et c'est ce qui confère à son enseignement une si haute portée.

* Comme toujours (voir la conclusion du *de Beata vita*, 4, 35), l'idée, si nouvelle qu'elle fait éclater les cadres traditionnels de la pensée antique, se fait jour chez lui de façon indirecte, sans qu'il en aperçoive toutes les conséquences possibles. A le prendre dans son ensemble, son traité *de la Musique* est conforme à la ligne générale du platonisme païen, et conclut, lui aussi, au rejet de la musique: Augustin était plus philosophe que musicien et son moralisme sévère ne permettait guère à la suavité musicale de trouver grâce à ses yeux. C'est seulement en s'acheminant vers sa conclusion qu'il se heurte au dogme inéluctable et s'avise brusquement que la musique est solidaire du destin promis au corps, *de Mus.*, 6, 15, 49:

Un jour viendra, après la consommation des jours, où, la concupiscence éteinte, le corps atteindra son parfait accomplissement, la plénitude promise. La musique, alors, bien loin d'être abolie, participera à sa gloire. Après la Résurrection, quand nous contemplerons la Vérité divine face à face, alors,

ces sons qui émeuvent notre oreille, cette harmonie et ce rythme que nous imprimons aujourd'hui à ces corps matériels, nous pourrons les entendre, sans éprouver ni inquiétude, ni trouble, les entendre et nous en réjouir !

† Que cette doctrine ne soit pas propre au seul Augustin, mais appartienne au fonds commun de la théologie catholique, c'est ce qu'atteste, lui conférant un surcroît d'autorité, saint Thomas, *Somme*, Suppl., qu. 82, art. 4, ad 4^{um}; *in II. Sent.*, d. 2, qu. 2, art. 2, ad 5^{um}.

Nous entendrons la musique céleste, précise Augustin, et nous en jouirons, *sentiemus et gaudebimus*, sans avoir besoin de l'écouter, sans qu'il soit besoin de nous détourner de la contemplation divine. Que la chose soit possible, l'expérience présente l'atteste déjà. Transposé en français d'aujourd'hui, l'exemple qu'il choisit revient en somme à ceci : on peut penser à la musique de cinéma. Combien parmi les spectateurs d'un film comme *Quai des Brumes* ont écouté, consciemment, la musique dont M. Jaubert l'a accompagné; combien par exemple notaient le retour obstiné de cette vieille chanson de matelot (le Corsaire, le Grand-Coureur...) dont la désolation s'accordait si bien à l'atmosphère sinistre du drame ? Bien peu sans doute : tout entiers au récit, ils ne se laissaient pas détourner de la contemplation de l'écran, et pourtant cette musique, ils l'entendaient, et son charme pénétrant contribuait à leur émotion.

* Ce qu'il faut surtout retenir, ce sont les conséquences qu'une telle perspective entraîne sur le jugement que nous devons porter dès maintenant sur la musique. Ces conséquences, saint Augustin ne les entrevoyait encore qu'imparfaitement au moment où il achevait le *de Musica*. Elles lui apparaissent bien mieux lorsqu'à 70 ans, presque à la veille de sa mort, il relit son traité de jeunesse pour les *Rétractations*. Reprenant tel passage où, avec l'intrépidité d'un néo-platonicien de stricte observance, il condamnait avec rigueur la musique sensible (*de Mus.*, 6, 4, 7 : l'âme est d'autant

meilleure qu'elle se prive davantage de l'harmonie d'origine corporelle), il fait observer, *Retr.* I, 11, 2:

Il ne faut pas aller jusqu'à supposer qu'il n'y aura plus de musique sensible, après la Résurrection, dans les corps spirituels et incorruptibles, ni que l'âme ne la percevra pas, sous prétexte qu'elle sera parfaite. C'est maintenant, dans le monde du péché, qu'il peut être utile de se détourner des sens, qu'il faut se défier des séductions de l'harmonie charnelle aussi longtemps que l'âme peut être entraînée par elle à une délectation honteuse. Mais alors elle sera si ferme et si parfaite que la musique sensible ne pourra pas la détourner de la contemplation de la Sagesse divine: elle la percevra sans être entraînée par elle hors de la voie droite et sa perfection sera telle qu'elle ne pourra ni ignorer cette musique, ni en être troublée...

Que notre philosophie donc ne se montre plus aussi réticente; nous n'avons plus le droit de pousser aussi loin que les platoniciens le refus de la musique. Dès maintenant la lumière du jour à venir l'éclaire et vient se refléter dans le jugement que nous devons porter sur elle: la musique doit être sauvée, puisqu'elle aussi sera transfigurée. Déjà, dans le monde d'aujourd'hui, dans la nature déchue, mais non corrompue en son essence, où l'Image de Dieu n'a pas été abolie, il y a pour elle une racine de noblesse dans cette promesse de transfiguration.

† Ai-je besoin de rappeler ici mon lecteur à la prudence et l'assurer que je ne perds pas de vue la servitude du Péché où nous languissons encore et quel cercle de feu il nous faut traverser pour reconquérir l'accès du Paradis perdu ? Mais de tout cela, il conviendra de parler tout à l'heure, au moment de formuler

les règles d'un usage pratique de la musique. Pour le moment, nous arrêtant un instant à considérer spéculativement son essence, nous avons le droit de déclarer que:

Les perspectives eschatologiques où nous venons de la découvrir insérée, liant son sort à celui du corps de l'homme, de ce corps promu à une si haute destinée, nous obligent, d'un point de vue toujours strictement ontologique, à conférer à l'essence de la musique un certain degré d'être, une certaine valeur de réalité positive.

On refusera d'annexer purement et simplement à l'ascétisme chrétien l'exigence platonicienne d'un refus de la musique: non, il n'est pas vrai qu'elle soit, par essence, méprisable et mauvaise parce qu'avant de devenir souvenir et image spirituelle elle a d'abord été l'émotion d'une oreille corporelle qu'ébranlait l'onde sonore, car semé dans la corruption, ce corps ressuscite incorruptible; semé dans l'ignominie, il ressuscite plein de force; semé corps animal, il ressuscite corps spirituel (*I Cor.*, 15, 42-44).

25

Il faut aller plus loin et montrer que la réduction de la musique aux mathématiques est une opération non seulement illégitime, mais encore parfaitement inutile. On se rend compte sans peine que si saint Augustin lui attache tant d'importance c'est qu'elle lui permet (c'est le résultat cherché), traversant la musique, de conduire et de fixer l'âme en Dieu.

* *De Mus.*, 6, 12, 36: nous découvrons, sous la musique sensible, le Nombre, la Vérité mathématique, parfaite, immuable, éternelle... Mais une telle vérité, d'où peut-elle venir à l'âme, sinon de Dieu

lui-même, qui seul est éternel et immuable ?... Mouvement de pensée cher à l'augustinisme: c'est lui, on le sait, qui sert à fonder la preuve de l'existence de Dieu, par ex. ap. *de Lib. Arb.*, 2, 8, 20 — 15, 39.

Mais pour se mouvoir, à l'intérieur de la musique, à la rencontre de Dieu, il n'est pas besoin d'un pareil détour: nous pouvons insérer, enter en Dieu la beauté musicale sans passer par l'algèbre. Car bien entendu, c'est vers cette fin que moi aussi j'aspire et, pas plus que saint Augustin, je ne veux laisser mon disciple s'attarder inutilement au niveau d'une perfection inférieure.

Mais ce mouvement de dépassement et de transcendance s'accomplira sans qu'on méconnaisse, contre tout droit, l'authentique réalité des valeurs proprement musicales: il y a bien, dans notre musique, au plus profond de son essence, le germe et comme l'écho d'une perfection plus haute, d'une beauté plus totale, mais cette beauté, proclamons-le hardiment, n'est rien autre que la Beauté ineffable, la suavité même de Dieu, ce n'est pas celle des rapports superpartiels !

* Je ne m'éloigne, on le voit, de la lettre de l'enseignement de mon maître que pour rester plus fidèle à son esprit: si j'ose le redresser, c'est en quelque sorte pour refondre sa pensée au creuset de sa propre logique et pour la lui restituer plus unifiée et pleinement sienne. En fait il est facile de montrer que ses arguments se retournent, comme d'eux-mêmes, contre lui: c'est à lui, en tant qu'il accepte passivement l'héritage de la tradition pythagoricienne, que s'adresse le reproche qu'il nous fait, à nous, ses disciples véritablement musiciens, de brûler d'un amour excessif pour les chemins sinueux, *viarum flexuosarum amore flagrans* (*de Mus.*, 6, 1, 1). Car c'est sa « musique » mathématique, non la nôtre, qui retarde, par l'inutile détour qu'elle constitue, l'ascension de l'âme

vers Dieu. C'est cette vaine acoustique, et non l'émotion, déjà chargée de toute une gravité religieuse, de notre jugement musical, qui mérite de s'entendre reprocher de détourner l'âme de l'Eternel, de n'être qu'un *amor vanissimae cognitionis*, pure curiosité, source de trouble, vanité et illusion trompeuse (6, 13, 39).

La suavité de Dieu ! Goûtez et voyez comme le Seigneur est doux, *gustate et videte quoniam suavis est Dominus*, lisait saint Augustin dans son psautier (*Ps.* 34, 9), et il commente: c'est qu'en effet l'amour des choses temporelles ne peut être surmonté, sinon par une certaine douceur propre aux biens éternels (*de Mus.*, 6, 16, 52). Il cherche ailleurs à la définir: cette douceur de la touche divine, cette volupté intérieure qui conduit l'âme mystique du tabernacle admirable jusqu'au seuil de la Maison de Dieu, est un écho du festival éternel, du chœur des Anges, elle est comme une mélodie suave qu'un instrument mystérieux ferait entendre du fond même de la demeure divine, *tanquam de domo Dei sonaret aliquod organum...* (*Enarr. in Ps.* 41, 9). Ce n'est sans doute encore qu'une image,

† Infiniment précieuse déjà, même à ce titre, car de même que le mariage chrétien se trouve sanctifié par le mystère encore plus haut de l'union du Christ et de l'Eglise qu'il a l'honneur de typifier (*Eph.*, 5, 25-32), de même notre musique terrestre, si humble qu'elle soit, sent rejaillir sur elle la gloire éternelle des chœurs angéliques que les prophètes ont décrits par son entremise.

mais le progrès de la théologie mystique nous autorise aujourd'hui à l'interpréter de façon plus littéralement significative que saint Augustin n'aurait osé le faire. Sans doute, on le sait, nos docteurs n'interrogent qu'avec une extrême

prudence les consolations sensibles dont s'accompagne parfois l'expérience mystique.

† Ces phénomènes ne sont jamais significatifs par eux-mêmes; ils peuvent être trompeurs: il y a longtemps (depuis le début du v^e siècle et les erreurs messaliennes) que l'orthodoxie a l'attention éveillée là-dessus.

Il paraît cependant bien attesté que, dans certains des exemples les plus sûrs et les plus hauts que nous en connaissions, on l'a vu s'accompagner de perceptions physiques: rayonnements de lumières, effluves mystérieux, et surtout audition de musiques célestes; pour ne rappeler qu'un témoignage, sur lequel je reviendrai (§ 33), saint François d'Assise, à la veille de sa mort, reçut la manifestation d'un Ange musicien qui le ravit dans le jeu de son luth.

On admet communément que l'union mystique donne déjà aux plus grands de nos saints un avant-goût sur la terre des joies du Paradis; dès lors la signification théologique de ces expériences sensibles, et pourtant aussi spirituelles, devient, pour le problème qui nous préoccupe ici, à la fois évidente et capitale:

† Qu'il me suffise de citer le grand théologien bénédictin dom Anselme Stolz. Dans l'état paradisiaque, l'homme tout entier jouissait d'une intime union avec Dieu. La béatitude de l'esprit avait elle aussi sa répercussion jusque dans la sensibilité: celle-ci alors participait selon son mode à l'union mystique de l'esprit avec Dieu. Avec la perte de la grâce première, notre sensibilité s'est vue limitée pour ainsi dire, — matérialisée par le péché originel. Or, par l'ascèse, l'Esprit-Saint, principe effectif de la contemplation mystique, reconquiert aussi, jusqu'à un certain point, sa domination sur les autres facultés de l'homme qui expéri-

mentent ainsi l'union mystique (*Théologie de la Mystique*, éd. fr., p. 231).

Ces expériences sublimes nous permettent d'entrevoir, presque directement, quelque chose du sort des corps glorieux, après l'accomplissement des promesses de la Résurrection: elles suffisent à attester que la sensibilité sera rachetée et non abolie. Il n'en faut pas plus pour nous assurer que la musique, notre musique, celle que nos mains font sortir des instruments de métal et de bois, celle qui émeut nos oreilles charnelles, ne périra pas tout entière, qu'elle recevra, elle aussi, droit de cité dans la Jérusalem éternelle.

† Je tiens à préciser à nouveau (en si délicate matière, on ne sait jamais quelles absurdités la malignité du lecteur vous prêtera) qu'il ne s'agit toujours que d'ontologie théorique, non de morale. Il n'est pas question d'attribuer un caractère mystique à toute émotion musicale, mais seulement d'inférer de certaines variétés d'expériences mystiques authentiques l'assurance qu'il y a dans la musique autre chose qu'une délectation charnelle et périssable, mais comme la racine d'un bien éternel.

On voit donc pourquoi, empruntant à Plotin l'expression ἡ νοητὴ ἁρμονία, je place l'idéal et la fin de la musique dans l'harmonie spirituelle, me refusant à traduire νοητή par « intelligible ». Rien ne nous oblige à penser que la musique dont retentissent les chœurs qui célèbrent la gloire de l'Agneau ne doive être entendue seulement comme figure et symbole. Ni surtout comme la figure et le symbole d'opérations rationnelles et mathématiques.

S'il était permis de traiter avec quelque légèreté des sujets aussi graves (mais l'Apôtre lui-même s'est accordé, parlant

aux Corinthiens, un instant de folie), je dirai: je ne vois pas pourquoi nous accorderions au préjugé du philosophe que Dieu doive apparaître, sinon par essence, du moins avant tout, comme un Dieu mathématicien.

† Nous savons trop où conduit cette façon de penser: le *dum Deus calculat fit mundus* (décidément, en tant qu'artisan d'aphorismes, Leibniz apparaît bien comme le Joseph Prudhomme d'une philosophie de l'esprit), pratiquement, historiquement, amène l'homme au plan hippodamique, à la rationalisation, à la vie standardisée, à Chicago et Babbitt. Il faut se préoccuper de ranimer la tradition scotiste et sauvegarder en Dieu la liberté, la libéralité, — et en ses dons, nos biens, la fantaisie.

Pourquoi n'exigerions-nous pas au même titre qu'il soit aussi un Dieu musicien ? Tous les païens n'étaient pas philosophes, et les plus « mystiques » d'entre eux n'hésitaient pas, pour leur compte, à parler de Dieu, ce musicien infatigable, Dieu, qui par nature est musical (HERM. TR., 18, 1). C'est là parler en insensés: chrétiens, et moins familiers avec la majesté redoutable de l'Eternel que ces gentils païens ne l'étaient avec leurs petits dieux, nous hésiterions à bon droit à user de telles spécifications cataphatiques, qui sont peut-être des blasphèmes.

Mais nous n'avons que faire de telles métaphores. Pour fonder en vérité et assurer en droite doctrine le sentiment que notre expérience musicale nous donne de sa valeur éternelle nous n'avons qu'à consulter l'Ecriture, cette Ecriture dont saint Augustin ne cesse de rappeler qu'elle surpasse et surclasse toute autorité (*de Mus.*, 6, 16, 52).

A l'*omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* (*Sap.*, 11, 21), qui établit la légitimité de la science, répond,

dans la fécondité illimitée de la Sagesse divine, ouvrière de toutes choses, le *suaviterque disponens omnia* (*Sap.*, 8, 1), qui justifie symétriquement l'effort de l'artiste et enracine en Dieu la valeur proprement esthétique. Mieux encore, j'ouvre moi aussi le psautier, à ce même *Ps.* LXXXVII (*Vulg.* 86), où saint Augustin a trouvé le titre et le germe de ce monument impérissable qu'est la *Cité de Dieu*:

Fundamenta eius in montibus sanctis;
diligit Dominus portas Sion
super omnia tabernacula Iacob.
Gloriosissima dicta sunt de te, Civitas Dei!

Il l'a fondée sur les saintes montagnes. Yahweh aime les portes de Sion, plus que toutes les tentes de Jacob. Des choses glorieuses ont été dites de toi, Cité de Dieu! Je mentionnerai Rahab et Babylone parmi ceux qui me connaissent, avec les Philistins et Tyr et l'Ethiopie...

Cet admirable Cantique des Coraïtes est (notons-le, la nuance est essentielle) un psaume prophétique, messianique, qui dessine en traits de feu l'image de la Jérusalem future, mère des peuples sans nombre. Cette vision eschatologique s'achève au v. 7 sur ces mots:

Et chanteurs et musiciens, tous en chœur, s'écrieront: Tu es la source unique où nous puisons tous!

* J'ai glosé sur l'hébreu: *vesharîm kekhôlelîm*... On a interprété le second mot de façon diverse (mais la nuance importe peu: de toute façon se trouve exprimée l'entrée de la musique dans la Cité de Dieu, et l'idée que sa racine se trouve en Dieu, idée qui sert de base à tout ce Traité): les uns y voient des chœurs, où la danse se joint au chant (Aquila, saint Jérôme, ...); les autres des joueurs d'instruments, et notamment de flûtes (Symmaque, etc.), ce qu'au

XVIe siècle nos Huguenots paraphrasaient gentiment: *Chantres alors à gorge déployée, hautbois aussi chanteront son honneur...*

† Drôle de platonisme ! Mais le problème, ici, était de préciser quelque vérité au sujet de la musique, de fonder en raison la légitimité de notre vie de musiciens; ce qui est beaucoup plus sérieux que de faire de l'histoire de la philosophie.

Qu'importe, dès lors, ce qu'a pu être le platonisme de Platon ! D'ailleurs, chrétiens, nous n'avons plus le droit, le loisir, d'être de stricts platoniciens, au sens littéral que l'érudition s'efforce de déterminer. Nous avons reçu l'Evangile et après lui l'Esprit qui nous guide vers la Vérité tout entière (*Jo.*, 16, 13): il y a des erreurs où il ne nous est plus permis de nous attarder.

Ce que mon maître Augustin exprimait avec force: si Platon avait vécu de nos jours, il n'aurait pas hésité à se faire chrétien, dût-il faire subir à sa pensée les quelques gauchissements et corrections nécessaires, *paucis mutatis uerbis atque sententiis* (*de Vera rel.*, 4, 7).

Aussi bien, quiconque a quelque sens des dons de l'Esprit ne peut manquer de discerner chez les Platoniciens tardifs la perte de cette lumière prophétique qui anime la pensée de Platon lui-même, un je ne sais quel raidissement, une diminution de valeur humaine, effet de la lumière refusée. Déjà sensible chez Plotin (qui fut, ne l'oublions pas, le condisciple de notre Origène, et aurait dû connaître un autre christianisme que celui des gnostiques d'*Enn.*, 2, 9), ce raidissement ne fait que s'accentuer de Porphyre à Jamblique, à Proclus, aux Sabéens de Mossoul. Leur crime a été de s'enfoncer de plus en plus dans le *Vulgarpaganismus*, la cuisine superstitieuse, la théurgie, les mystères, toute l'ordure irrationnelle. Si, au lieu de la salir de la sorte, ils avaient cherché, de toute leur âme, à purifier en eux la pensée platonicienne, ils n'auraient pas pu ne pas voir que le christianisme était là pour l'épurer plus encore, pour la sauver, et les sauver avec eux. Ils auraient fait ce que firent Marius Victorinus et Augustin après lui, ces âmes si purement rationnelles: ils se seraient faits chrétiens.

De même, c'est dans la mesure où les Platonisants modernes, de la Renaissance et d'après, ont plus ou moins glissé au néo-paganisme que leur pensée, ou leur art, a pris ce caractère livresque, confiné, imparfaitement humain. Si je fais exception, aujourd'hui, pour un Chas. Morgan, dont le platonisme est si pur, malgré ses limites, c'est qu'éclos dans un milieu si complètement déchristianisé, il se trouve libéré de tout soupçon d'apostasie.

Enfin, comment ne pas voir, dans le cas qui nous occupe, tout ce que la vérité chrétienne représente de libération féconde pour le platonisme: il l'aide à se dégager du pythagorisme qui voile son intuition essentielle, dévie son élan, et du même coup restreint sa fécondité pour la culture humaine. L'historien mesure tout ce qu'il y a d'accidentel dans cet héritage pythagoricien que le platonisme véhicule pieusement depuis son origine, et qui est pourtant étranger à son essence. Car l'élan qui emporte le platonisme vers le Monde invisible, c'est vers le Dieu vivant qu'il devait se porter, non vers le Dieu des mathématiques, le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, non le Dieu des philosophes et des savants.

26

Arrivés en ce point, je dois me préoccuper de réfréner et d'apaiser dans l'âme de mon lecteur l'ivresse spéculative qui peut-être l'aura saisi. Nous avons assez longtemps prolongé notre séjour dans cette zone confortable du théorique, *satis diu atque adeo plane pueriliter morati sumus* (*de Mus.*, 6, 1, 1) : il convient que je te rappelle, avec quelque sévérité, à ce qui doit faire l'objet propre de notre recherche et que ce long prélude risque de te faire perdre de vue. Ce qu'il importe en effet de définir, c'est moins ce qu'est la musique en elle-même que la façon de s'en servir, *uti*, τὸ καταχρῆσθαι.

Le vilain mot ! Mais non, souviens-toi de ce que dit Platon en son beau grec : Unique est la loi du normal et de l'anormal. Il n'est pas difficile de faire en soi une musique bonne : ce n'est qu'une question de rythmes, d'intervalles et d'accords, d'affinités érotiques des sons les uns avec les autres (car la musique est, elle aussi, dans l'ordre de l'harmonie et du rythme, une science des phénomènes érotiques).

Mais à partir du moment où il s'agit de se servir de la musique en relation avec les hommes, πρὸς τοὺς ἀνθρώπους, qu'il s'agisse du compositeur, ou du légitime emploi de ses créations pour la culture intérieure, c'est alors, pour sûr, que la difficulté commence (*Conv.*, 187ce) — et qu'il importe d'y voir clair.

Musicien en effet, je suis d'abord un homme, non le serviteur d'une ténébreuse idole Musique à laquelle il faudrait me sacrifier. Il faut donc découvrir et apprendre ce que la musique

peut avoir à faire avec nous, hommes, quel usage légitime il convient de lui assigner.

Pour cela il faut se décider à sortir de la pure ontologie et de la considération de la musique prise en elle-même : l'important est de la situer à sa place dans un ordre relatif à l'homme ; l'insérer dans l'Etre ne suffit pas, car la musique, comme d'ailleurs tout être, en tant qu'elle est, participe à la dignité de créature et d'émanation de Dieu, et comme telle est un bien.

Le problème demeure donc tout entier, et les longs circuits que nous avons parcourus jusqu'ici, s'ils nous ont préparés et armés, ne suffisent pas à eux seuls à nous fournir de quoi élaborer une morale pratique musicale. Il faut changer de méthode : d'où le tournant décisif qui, dans la dialectique du *de Musica*, introduit, avec la vertu de prudence (6, 13, 37), la notion d'ordre, d'un ordre dans l'amour, *ordo dilectionis*, par lequel l'âme hiérarchise les biens qu'elle possède ou convoite, apprend à discerner les inférieurs des supérieurs, à se servir droitement de chacun, se détache des plus bas pour s'élever par degrés, au moyen des meilleurs, jusqu'au Bien suprême, dans lequel seul elle se reconnaît le droit de prolonger son séjour (*de Mus.*, 6, 14, 46).

La question en effet peut, et doit, être posée tout de suite en termes plus concrets : le seul problème est évidemment de savoir si, et comment, la musique peut s'intégrer à notre vie spirituelle et jouer un rôle dans l'ascension de l'âme vers la perfection intérieure. Je suis un homme, c'est-à-dire une âme orientée vers Dieu : que m'importe la musique si je ne parviens pas à l'intégrer à l'unique chose nécessaire ?

Nous avons donc à élaborer une doctrine théologique qui, au moyen de raisons appropriées, nous situe la musique à la

place qui lui revient dans l'échelle des valeurs humaines et détermine par là le rôle efficace et légitime qui doit être le sien.

L'enseignement de saint Augustin, interprété à la lumière du développement ultérieur de la spiritualité chrétienne, nous permettra de dégager une telle doctrine, qui viendra se placer, cime aiguë et lumineuse entre deux abîmes, entre deux erreurs opposées: pour les uns, la musique suffit à tout; elle est, sinon la Valeur suprême, du moins une révélation immédiate de l'Absolu, et un moyen assuré de parvenir jusqu'à lui. Pour d'autres, au contraire, elle ne sert à rien: vanité pure, jeu insubstantiel, elle se situe dans une zone superficielle du divertissement.

27

De ces deux hérésies, la première apparaîtra vite familière au lecteur; je l'appelle gnostique, pour les raisons que l'on verra, mais il sera plus charitable envers lui de la caractériser dès le début du nom sommaire de romantique: c'est en effet la conception qui fut de beaucoup la plus significative, la plus en faveur au cours du XIX[e] siècle, de Beethoven (et Schopenhauer) à Wagner et au delà.

C'était encore celle des vieilles personnes qui nous ont élevés dans leur culte, fervent encore qu'impur, de la musique; elle entrait à titre de composante fondamentale dans l'esthétisme des années 1900, où l'on aimait si volontiers à parler de la Religion de la Musique.

L'exécution rituelle des IX Symphonies et des autres grandes œuvres s'accompagnait de tout un apparat culturel qui par tant

de choses, le sérieux, la sévérité glaciale, et jusqu'à la note bien appuyée d'ennui sacré, se ressentait curieusement des origines luthériennes allemandes de notre classicisme musical.

Il ne faut pas sourire: c'était bien une religion. Réduite à son essence (car, dans la pratique, elle s'encombrait de beaucoup d'éléments adventices, littéraires ou mondains), elle apparaît comme un effort pour trouver dans la musique un véritable équivalent de l'expérience mystique. Le « ravissement » qu'implique toute émotion artistique authentique était interprété et consciemment exploité comme une révélation, une touche de l'Absolu.

Le musicien s'honorait de conserver l'héritage du magicien, du chamane primitif (et comme toujours, à point nommé, l'histoire découvrait qu'il en était bien ainsi, et que notre art était sorti des pratiques les plus anciennes de l'incantation magique, de l'exorcisme et de l'orgie): nouveau Bacchus, nouveau Prométhée, maître de déchaîner à son gré les forces titaniques, c'était lui qui versait aux mortels la divine exaltation de l'esprit.

Je parle au passé, comme il est convenu aujourd'hui: on n'évoque plus cette doctrine, officiellement dépassée, qu'avec le sourire indulgent et gêné qui convient aux modes défuntes, assez proches encore pour demeurer ridicules. Et pourtant... Jusqu'à quel point Pourtalès par exemple était-il guéri des illusions wagnériennes de la jeunesse de Paul de Villars ? Et Benda, ce cher ennemi dont chaque nouvel essai présente, monstrueusement déformé comme par un miroir de foire, le beau visage d'une de nos Vérités, Benda, pense-t-il aujourd'hui encore si différemment ?

Fait plus grave, les musiciens eux-mêmes n'en sont pas, n'en seront jamais totalement libérés. Cette hérésie, car c'en est une, est une des tentations permanentes, toujours renaissantes, qui

menacent la santé morale de l'artiste. Celui-ci ne peut guère éviter de tendre à trop accorder à son art; tout appel au sérieux, au spirituel, risque de lui tourner la tête; l'orgueil lui suggérera toujours de se prendre pour ce magicien supérieur qu'est le prophète, et il mesurera trop tard, hélas, que d'accorder à la musique un tel excès d'honneur n'est pas le plus sûr moyen de faire une meilleure musique !

Aujourd'hui, comme toujours, ce danger existe, et tend à conduire le compositeur à boursoufler son œuvre, à l'alourdir ingénûment d'éléments indigestes; je ne pense pas seulement au cas, déjà pathologique, d'un Markevitch, que guette la folie mystique, familière aux Slaves, mais à ce bon M. Migot, à ce cher garçon d'Olivier Messiaen, dont l'œuvre tour à tour m'attire et m'inquiète par cet excédent de spiritualité volontaire.

Ai-je besoin de dire avec quelle sévérité une telle attitude se voit accueillie par l'âme chrétienne, et à fortiori par une âme formée à la sévère école de l'ascèse augustinienne ? C'est le propre de celle-ci que d'apporter en tout domaine la hantise des exigences de l'Eternel, la crainte de voir une fin intermédiaire s'interposer, opaque, comme un obstacle entre l'âme et Dieu, sa Fin unique.

Nous qui savons l'homme déchu et quelle est la force de la concupiscence, nous ne cessons de surveiller avec une vigilance inquiète ce cœur incertain, méfiants dès qu'il s'oublie, dès qu'il s'attarde en chemin. Car il n'existe qu'un Etre dont l'homme doive poursuivre sans cesse la recherche, y subordonnant tout l'effort de son âme, c'est Celui dont la possession, comblant tout désir, assurera la Vie Heureuse, c'est Dieu: en lui seul, nous aurons le droit de nous reposer pour en jouir, *frui*; de tout le reste (la musique ferait-elle exception ?), nous avons seulement le droit de nous servir, *uti*, comme d'un

moyen, d'un instrument, *tanquam machina quaedam* (*de Doctr. chr.*, 1, 3, 3 sq.; *Ep.* 55, 21, 39). Tout, la musique comme le reste, doit être, scrupuleusement, ramené à l'amour divin, ce torrent qui ne supporte qu'on en détourne ou dérive le moindre filet d'eau (*de Doctr. chr.*, 1, 22, 21), car il est écrit qu'il faut aimer Dieu, notre Seigneur, de tout notre cœur, de toute notre âme et de tout notre esprit (*de Mus.*, 6, 14, 43).

Il est naturel que l'artiste se fasse de lui-même et de son art une très haute idée; mais qu'il prenne garde à ne pas faire de celui-ci une idole, et de lui-même un sculpteur de faux dieux, car il est écrit: Tu n'auras pas d'autre dieu devant ma Face, tu ne feras point d'idoles, tu ne te prosterneras pas devant elle, car moi, Yahweh, je suis un Dieu jaloux (*Ex.*, 20, 3-5; *Deut.*, 5, 7-9).

La beauté, l'art, — la musique, menace à tout instant de devenir une idole, si l'âme se prend à trop l'aimer, à y prolonger son séjour, à en jouir, au lieu de s'en servir seulement comme d'un échelon pour monter plus avant. Il ne faut donc pas aimer la musique comme si, en en épuisant la jouissance, on pouvait, la substituant à Dieu, y trouver, pour jamais, le Bonheur (*de Mus.*, 6, 14, 46).

Cette parole est dure? Mesure pourtant l'abîme qui s'entr'ouvre, et où risque de se fourvoyer l'âme généreuse qui, détournée du droit chemin, s'égare, se nourrit quelque temps d'illusions, épuise au service de l'idole sa puissance d'aimer, que Dieu seul peut remplir en l'étendant et la ravivant sans cesse à la mesure de Son infinitude. Te rappellerai-je, une fois de plus, à quel désastre, à quel réveil désenchanté, l'équipée de l'esthétisme avait conduit tant de nos aînés?

28

Aussi bien il est facile de dénoncer, de démonter en quelque sorte l'illusion romantique pour peu qu'on l'examine en elle-même avec un peu d'attention. Cette erreur est fondée sur l'interprétation illégitime d'une expérience psychologique dont la nature complexe et déconcertante prêtait à confusion.

Il faut bien constater que l'expérience musicale, telle qu'elle se présente à l'analyse, est dans bien des cas impure. Dépassons tout de suite le niveau inférieur des associations sociologiques qui, si souvent, ont lié les valeurs musicales à leurs applications sexuelles, mondaines, etc. Montons d'un degré: il n'est pas douteux que la grandiose conception romantique de la musique *dionysiaque* (Burckhardt, Nietzsche), où s'incarnait notre mythe d'une révélation orgiastique de l'infini, n'ait servi d'état civil à bien des fausses expériences musicales, inférieures à la réalité propre de la musique: celles de tous ces gens qui ne dépassent pas la vague euphorie qu'engendre le flux d'images avivé par l'audition sonore (§ 18) et appellent « se perdre dans la musique » être rejetés par elle à leur propre désordre.

Mais entrons plus avant et pénétrons dans la musique elle-même. Son action se manifeste d'abord par l'irruption violente en nous d'une puissance brutale qui, ayant d'un élan dompté le corps, se saisit de notre âme, la ravit, la transporte. Où ? C'est ce qu'on ne voit pas bien d'abord.

Cette violence, qui semble en effet magique, capture d'un coup toute notre puissance d'attention, s'assimile la conscience tout entière, la vidant de son contenu psychologique normal:

la musique nous introduit dans un monde nouveau, si étranger à l'expérience sensible commune (dont la pauvreté en matière sonore est en effet remarquable), si différent de celui du monde des formes visibles, des couleurs, des représentations, images, concepts. De là l'impression, comme naturelle, d'entrer et de se perdre dans une Absence, une Nuit, un Vide — pourtant éminemment existant.

Celui qui, mal instruit des choses de l'être, mal armé au point de vue doctrinal, subit cette expérience, en viendra tout naturellement à penser que sa conscience se dissout (alors qu'elle se vide, simplement, de tout ce qui en elle est accessoire et inexistentiel), qu'elle s'évanouit dans une infinitude, un Abîme de silence et de néant, qui est pourtant l'Etre...

D'où la tentation, qui fut si grande il y a un siècle, à la suite de Schopenhauer, d'interpréter tout cela en termes plus ou moins inspirés du bouddhisme, ou de ce que les Occidentaux pensaient avoir compris du bouddhisme: la musique serait une expérience métaphysique où l'âme apprendrait à se dissoudre dans le grand Tout; sous l'effet d'une révélation de la vérité secrète sur l'Existence et sa douleur, l'âme, au contact des forces de la Nuit, éprouverait comme un avant-goût, une esquisse anticipée de l'Anéantissement, toute à la joie de se perdre dans l'Abîme, le Silence primordial.

Je ne développe pas: nous avons tous les oreilles pleines encore des rugissements avec lesquels la rhétorique wagnérienne avait développé cette doctrine un peu simpliste, — cette grossière erreur. Ce qui est bien vrai, c'est que la musique, par sa violence sensible captive l'homme tout entier et, comme je l'ai dit, vide sa conscience de son contenu habituel,

images, idées, etc., et la conduit de la sorte à un état qu'il faut bien appeler Silence, encore qu'il soit rempli et de l'immédiate et vibrante présence de la musique, et d'une autre Présence, plus réelle encore que plus secrète. Mais sur tout cela j'aurai à revenir (§ 35).

Je veux simplement faire apparaître ici que l'erreur romantique a été d'hypostasier cet état psychologique, de confondre ce silence intérieur, affection de l'âme humaine, ce silence de l'esprit, σιγή νοητή, avec l'illusoire Silence des anciens gnostiques, la Σιγή, cet Eon femelle, parèdre éternelle et impure du Premier Principe, qu'ils invoquaient dans leurs orgies.

Car, au dire d'Irénée (*Haer.*, I, I, I) et d'Epiphane (*Pan.*, I, 31, 5), les gnostiques valentiniens enseignaient dans le livre de leur secte qu'au sein des hauteurs ineffables et invisibles du Plérôme préexiste un Eon parfait, qui est l'Abîme. Infini, invisible, éternel, inengendré, il demeura dans la paix et le calme pendant des siècles. Mais avec lui existait sa compagne Silence. Or cet Eon femelle, encore intacte, réussit à éveiller le désir impur de l'Inengendré préexistant, et ayant eu un commerce avec lui engendra Esprit, qui est le Père et le commencement de toutes choses, et avec lui Vérité, qui est le quaternaire des Pythagoriciens; puis Verbe et la Vie, puis... Mais à quoi bon s'attarder à ces divagations monstrueuses ?

29

Plus sournoise et en un sens plus inquiétante apparaît l'autre hérésie dont une droite théologie musicale doit se

garder: celle qui, à l'inverse de la précédente, se flatte de ne pas surfaire la musique et ne rien lui demander, ou du moins pas grand'chose. Cette position, les hommes de mon âge l'ont bien connue: c'est elle qui, servant de paravent ou d'excuse à bien des indigences, connut une si grande faveur dans les années 1920.

Ces années qu'il ne faut pas appeler heureuses, car elles furent celles de la grande lâcheté, de l'abandon de soi-même et du fol étourdissement: c'était le temps où les tableaux se vendaient, où il suffisait au musicien, pour avoir du génie, et des commandes, d'être présenté à Diaghilev (n'est-ce pas Auric ? Poulenc ? et les autres)...

On disait alors, installés dans une insécurité tragique, oublieux de la misère du monde, et satisfaits d'une fausse innocence: l'art n'est pas une chose sérieuse, l'artiste doit se penser comme un phénomène fatal et inconséquent, comme un oiseau ou une fleur.

La musique cherchait à rompre son lien essentiel avec l'homme: c'était l'ère d'une musique « objective », mécanique bien faite, chose solide autour de laquelle tourner, objet en un mot, existant en soi et non pour nous. On voulait atteindre à une musique pure, dépouillée de tout ce qui n'était pas elle: la beauté, la puissance émotive, le sens même pour finir, paraissaient suspects de complaisance et de trahison.

Mais plus on l'objectivait de la sorte, l'isolant dans un respect plus absolu, un Absolu de respect, moins évident apparaissait le lien entre la musique et notre vie d'homme: comment justifier le fait de faire de la musique, de nous occuper, de nous *consacrer* à elle ? Qu'avions-nous à faire une telle « chose » ? La musique ne servait à rien.

Solution bien peu satisfaisante, comme le démontra bientôt notre expérience: la faim qui torturait le cœur nourri de ce dur métal inattaquable, la dégradation de l'artiste qui sacrifiait sa dignité d'homme à cette fonction d'appareil de secrétion, d'insecte spécialisé...

Je ne veux pas m'étendre là-dessus: ce n'est pas la méthode suivie par ce Traité, et ce n'est d'ailleurs jamais une droite méthode, que de démontrer l'erreur par ce qu'elle entraîne d'inconfortable. Il faut donc, ayant sommairement constaté ses dégâts, approfondir en elle-même cette position doctrinale et descendre à la racine même de son mal. Elle aussi n'a pas été seulement une mode passagère, une monstruosité éphémère, mais bien une des options fondamentales de l'âme humaine en face de la musique. Je l'appellerai volontiers la conception islamique parce que c'est chez les penseurs arabes où, non sans surprise, je l'ai retrouvée, qu'elle a été appréhendée avec la plus consciente rigueur.

— Ce n'est pas en effet dans les aphorismes sommaires de Cocteau (*Le Coq et l'Arlequin*) qu'une pensée un peu exigeante trouve à se satisfaire; qu'on ait pu faire un sort à de telles pauvretés en dit long sur la misère spirituelle de l'époque !

Bien commun de la tradition musulmane, elle s'y exprime de façon symbolique par le fait que la musique est placée sous le patronage d'Iblîs, l'ange déchu, — Satan. Idée curieuse, et beaucoup plus subtile que ne l'imagine, au premier abord, un Occidental, surtout chrétien: elle n'implique pas purement et simplement que notre art, lié à la Puissance des Ténèbres, soit un mal, un péché.

* L'image que la théologie et, si j'ose dire, la piété musulmane se font de Satan est en effet complexe: il ne s'identifie pas, à la

manichéenne, avec l'esprit du Mal. Sans doute Iblîs est un damné, un révolté, mais son péché a été de se faire, contre Dieu même, le champion de Dieu et de ses privilèges, refusant, seul d'entre les Anges, de se prosterner à son ordre devant la beauté de la créature et d'adorer Adam (le Qorân ayant entendu d'Adam le verset d'*Haebr.*, I, 6, qui concerne le Christ). Aussi Satan est-il en un sens un personnage sympathique, et chez certains il tend même à devenir un modèle, un maître de vie spirituelle.

Placer la musique sous le patronage de Satan n'est donc pas une condamnation radicale; ce n'est pas toutefois une recommandation. Malgré quelques hésitations (dont le traité classique d'Al-Gazali enregistre les traces), la musique reste en général suspecte à la conscience musulmane, qui l'associe, avec les parfums, les caresses, etc., à la vie profane (d'où l'interdit qui l'écarte des périodes de vie sacrale, le hajj, par exemple).

Mais dans la pratique quotidienne, l'Islam traditionnel, ou du moins la culture arabe, n'a pas cru nécessaire de faire preuve, à l'égard de la musique, d'un exclusivisme rigoureux: elle l'admettra, la tolèrera avec indulgence. Tout simplement (c'est le point essentiel à noter), faute de la prendre au sérieux, de consentir à lui accorder une réalité, une valeur métaphysique; c'est sa vanité même, son caractère futile qui la sauve.

30

Même leurs mystiques, plus virilement tendus vers la conquête et l'approche de l'Unique, même ces âmes aussi hautes, aussi anxieusement concentrées que celles de nos grands contemplatifs, ne laisseront pas de parler de la mu-

sique avec une indulgence et comme un sourire attendris. Entre tant de témoignages, on retiendra volontiers celui-ci:

* Je tiens de Louis Massignon que le cadi Abou Alî al-Tanoûkhi a rapporté qu'Ibn al-Azraq, neveu du cadi Ibn Bohloûl, tenait d'un des propres disciples de Hosayn Mansoûr al-Hallâj (858-922), le récit suivant:

Un jour, comme nous passions avec lui dans une des ruelles de Bagdad, nous entendîmes par-dessus la muraille d'un jardin le son d'une flûte exquise, si douce que les larmes nous venaient aux yeux d'émotion. Et l'un de nous dit: « Qu'est-ce ? » Et al-Hallâj répondit: « C'est la voix de Satan qui pleure la perte de ce monde... ».

La voix de Satan qui pleure sur le monde: on a rarement exprimé de façon plus heureuse cette mélancolie, cette nostalgie désolée, *Sehnsucht*, qu'en toute âme bien née éveille toujours la musique à son premier contact. Mais ce qui importe ici, c'est l'explication fournie. Pourquoi pleure-t-il sur le monde ? Non certes parce qu'il l'a perdu lui-même (s'il a perdu quelque chose, c'est le Paradis, non la terre, lui, le Prince de ce monde !) mais c'est parce que le monde passe, qu'il glisse à sa perte et meurt, ce monde si beau, mais qui ne dure pas.

C'est précisément non le péché, mais la condamnation qui pèse sur Satan de s'attacher aux choses qui passent, de s'éprendre éperdument des splendeurs de ce monde périssable. Son supplice est de ne pouvoir arrêter, fixer dans son amour la Beauté éphémère qui, à peine entrevue, se flétrit, se penche, et déjà s'incline, entraînée au Néant. Il voudrait, Satan, la saisir, l'immobiliser, l'éterniser: désir impie, illusion, car le

monde n'est qu'un fantôme qui passe, et Dieu seul est Permanent, car Dieu est Dieu.

Le charme enivrant de la musique, à la fois si doux et si navré, n'est qu'une forme particulière, la plus troublante peut-être, de la Beauté de ce monde périssable, cet instable agrégat d'atomes que la volonté de Dieu rassemble pour une heure et disperse à nouveau. C'est la même voix qui s'exprime à travers la musique et à travers le Monde, mélodieuse et désolée. Le chant du luth rend le même son déchirant que la plainte du palmier que la cognée attaque: ici et là, une même voix attristée chante l'universelle mélancolie des choses, la tristesse de passer, de n'être qu'un reflet sur l'onde qui s'efface.

* Je crois suivre l'exégèse proposée par L. Massignon dans son admirable mémoire sur l'esthétique musulmane, ap. *Syria*, 1921, p. 160.

De cette théologie, il n'était pas difficile de tirer une morale pratique: ce charme, qui n'est qu'illusion, il ne faut le subir, en quelque sorte, qu'en passant, à fleur de peau. Ne pas vouloir, comme Satan, s'y établir, ne pas l'idolâtrer. L'artiste qui prend son art trop au sérieux devient lui aussi un Egaré, qu'il faut plaindre, et ne pas imiter, car son châtiment, à lui aussi, est proche: dès qu'il ne consent pas à ce que la beauté s'évanouisse aussitôt que perçue, elle n'est plus en lui que la déchirure béante de son cœur vide, une Absence, une Douleur...

L'Islâm donc, ou du moins la sensibilité musulmane moyenne, consentira à tolérer le plaisir que nous prenons à la musique, mais on ne s'y attardera pas, savourant au passage sa tristesse délicate, plaisir un peu morbide qu'on

transcende au plus vite, car il est aussi un avertissement, une vague incitation à redresser la pensée vers Dieu, et confesser qu'il est seul Immuable.

On tolérera l'art, la musique, sa douce émotion, sa charmante tristesse, comme une complaisance accordée à nos cœurs chancelants. Dieu est Miséricordieux et, connaissant notre faiblesse, lui accorde ce penchant pour la musique, cet amour profane, mais sans danger si nous savons le maintenir à sa place, dans la vague périphérie de la conscience; on lui appliquera ce *hadîth* que rapporte Abenhazam l'Andalou, au début de son Traité d'Amour: « Rafraîchissez vos âmes dans quelque chose de vain, pour que ce leur soit une aide dans ce qui est sérieux ». Et le cœur noyé dans cette mélancolique douceur, nous louerons Dieu et le remercierons de ce qu'il est Compatissant et Bon pour les pauvres hommes...

31

On aperçoit distinctement où se situe le chaînon essentiel de cette dialectique: c'est que l'art, la musique, l'amour cessent d'être un danger dans la mesure où l'homme se met en garde contre l'illusion, et confesse qu'il n'y a là que vanité. C'est moins un mal, un péché, qu'un rien, un enfantillage. La musique n'est pas une chose sérieuse, elle est inconséquente comme ces fleurs, ces oiseaux immatériels dont sont jonchés les tapis persans.

* Un peintre persan disait: « Mais enfin, est-ce que je ne pourrai plus dessiner d'animaux ? Je ne pourrai plus exercer mon métier ? » Ibn Abbâs lui répondit: « Si, mais tu peux décapiter les animaux

pour qu'ils n'aient pas l'air vivants et tâcher qu'ils ressemblent à des fleurs. »

C'est bien la théologie qui convenait à ce milieu levantin de Bagdad auquel on rapporte inconsciemment toute la culture arabe, à ce milieu un peu énervé, morbide et décadent. Mais il ne serait pas difficile d'en retrouver l'équivalent dans un certain bouddhisme japonais qui a connu le même humanisme fatigué, le même raffinement et la même tendresse pour les Mirages de l'Impermanence. Je souligne ces convergences, non par vaine érudition, mais pour montrer qu'il s'agit bien d'une constante humaine, d'une prise de position fondamentale.

Il aura suffi d'amener de la sorte cette doctrine en pleine lumière, de préciser ses contours fuyants, pour la voir à son tour se dissoudre et s'évanouir comme inconsistante. Elle ne peut être valable que pour une sensibilité malsaine et décadente qui accepte de convenir que son amour a pour objet un néant, une vanité, — sans cesser de l'aimer. Il y a là une complaisance envers soi-même, une indolence doctrinale, contre quoi se révolte tout ce qui, en nous, Occidentaux, survit ou renaît de jeunesse et de santé. Nous n'accepterions pas de telles concessions à notre faiblesse; nous sommes prêts à tous les sacrifices.

Oui, Dieu seul est Dieu, Dieu seul Est: cela, nous le savons car nous sommes aussi les fils des Patriarches et c'est pour nous aussi qu'Il a parlé dans le Buisson ardent. Mais nous savons également que tout ce qui n'est pas Lui est cependant un écho, une image de sa surabondance et, par voie de participation analogique, reçoit de lui quelque degré d'existence.

Nous qui restons fidèles à la Bonne Nouvelle, nous avons appris à mieux interroger le monde, et la musique; et en elle, comme en tout, à retrouver les vestiges de Dieu. Aussi bien,

contre un jugement si sommaire, c'est toute notre expérience de musiciens qui proteste. Nous ne pouvons dire de notre art qu'il n'est pas une chose sérieuse, cet art fait de nos cœurs tendus, de l'élan de toute notre âme; lui qui trouve déjà dans sa réalisation son encouragement et comme une première récompense, il n'est pas un rien, un néant, et ce n'est pas en Satan, *c'est en Toi, mon Dieu, que sont toutes ses sources* (Ps. 87, 7).

† Dans le « Dieu est Dieu » se reflète le visage sauvage de l'Islâm: isolant Dieu dans sa Transcendance, nous séparant de lui par la Légalité (l'orthodoxie musulmane va jusqu'à interdire d'aimer Dieu), l'Islâm abandonne le monde et détruit avec les valeurs terrestres toute racine de culture: l'expérience montre assez combien il tend en permanence à reprendre son aspect primitif et hideux de puritanisme barbare.

32

Chose curieuse, cette morale assez décevante est la seule, en ce qui concerne la musique, que semble prévoir et admettre saint Augustin. Dans ses moments de plus grande indulgence, il consent à approuver une pratique modérée du plaisir musical (son latin va jusqu'au superlatif: *moderatissime*), pour le bon équilibre du corps et de l'esprit: technique de relaxation pour intellectuel fatigué. On sent très bien chez lui, comme chez les musulmans, qu'il s'agit là d'une concession faite d'assez mauvaise grâce, et qu'il se préoccupe de maintenir dans des limites fort strictes: de temps en temps, prendre une petite dose de musique, soit; se laisser prendre par elle, jamais (*de Mus.*, 1, 4, 5; 6, 14, 45) !

* Encore ne se laisse-t-il pas toujours aller jusque-là ! Le plus souvent sa sévérité inquiète ne consent pas à désarmer: attentif à pourchasser la concupiscence jusqu'en ses plus secrètes métamorphoses, il suspecte et condamne tout acquiescement trop complaisant à la musique: rappellerai-je le passage des *Conf.*, 10, 33 (49-50), où il se reproche le trop d'émotion que lui cause encore le chant des psaumes à l'église ?

La chose ne saurait étonner: cette attitude méfiante et hostile à l'égard de la musique est un trait commun à tous les Pères. Ce fait, qui limite fâcheusement la portée immédiate de leur enseignement, s'explique sans peine. Aucun d'eux, à ma connaissance (j'en suis certain pour Augustin), n'a été un musicien, au sens plein et concret (comme il a été par exemple rhéteur ou philosophe), n'a connu, par expérience, les valeurs authentiques de notre art. Aussi, lorsqu'ils parlent ou légifèrent sur la musique, ils ne visent pas sa pure essence, mais la saisissent, et la maudissent, à travers ses implications culturelles.

Or, qu'était pratiquement la musique pour ces hommes de la basse antiquité ? L'ascèse solitaire en face du clavier froid qu'elle est pour nous ? Que non ! Depuis des siècles elle s'associait à un usage profane, immoral, sensuel; elle était devenue l'art des joueuses de flûte qui s'exhibaient dans les beuveries, et dont les services étaient fort exactement tarifés par les municipalités prévoyantes; citharistes et lyricines rejoignaient les acrobates et les danseuses et, pour parler franc, les prostitués des deux sexes.

* Il n'est que de relire le *Banquet* de Xénophon, 2: Dès qu'on eut retiré les tables, fait les libations et chanté le péan, voici qu'entre un Syracusain, suivi d'une excellente joueuse de flûte et

d'un garçon fort joli, jouant de la cithare et dansant à ravir. L'homme qui faisait voir ces merveilles en tirait de l'argent (savoure ce mépris: cf. AUG., *de Mus.*, I, 6, 11). Quand la joueuse de flûte eut assez flûté, le cithariste assez joué de la cithare: « Par Zeus ! s'écria Socrate, tu nous traites splendidement, Kallias ! »

Et plus loin, 3: Le jeune garçon ayant accordé la cithare sur la flûte se mit à jouer de son instrument et à chanter; alors Charmide: « Mes amis ! un tel mélange de joli garçon à regarder et de musique à entendre endort les chagrins et éveille l'amour ! » Pour le sens technique de ce dernier mot, il faut se reporter au chapitre final où l'on voit les musiciens mimer au naturel les épousailles d'Ariane et Dionysos, avec un réalisme dont l'effet physiologique sur les spectateurs est tel que — (mais la suite n'est bonne qu'en grec: *Conv.*, 9).

Faut-il s'étonner que le christianisme antique se soit montré si sévère à l'égard d'un art aussi étroitement lié à l'immoralité, et par ailleurs, au paganisme ? Il en a été de la musique comme de tant d'autres aspects de la culture terrestre: le christianisme n'a pu entreprendre d'en assumer les valeurs pour les intégrer à sa synthèse spirituelle qu'après une longue cure d'ascétisme qui les a exorcisées, purifiées, dégageant leur essence des associations séculaires au mal, à l'impureté, à l'idolâtrie, qu'une civilisation païenne leur avait imposées.

* La chose a souvent été notée: c'est dans l'Irlande monastique du VI^e^ siècle, bien protégée contre le paganisme méditerranéen par sa barbarie originelle et son ascétisme rigoureux, qu'apparaît, premier germe des futures renaissances (celle du IX^e^, celle du XII^e^, celle du XV^e^), un retour à l'étude et à l'amour des poètes classiques latins, si sévèrement surveillés, eux aussi, par l'inquiète morale des Pères.

C'est pourquoi, pour tirer de l'ontologie musicale que nous avons reçue de saint Augustin tout son fruit, tout son rendement

au point de vue de la morale pratique, il est nécessaire de s'écarter de la lettre même de son enseignement, de ne pas se satisfaire des seules conséquences immédiates, si timides, qu'il en a tirées lui-même: pour que ses principes puissent s'épanouir librement, montrer toute leur fécondité, il nous faut rompre le contact avec cette ligne polémique, prendre du champ, reculer d'assez de siècles pour les retrouver à l'abri d'une zone protectrice de tradition ascétique chrétienne qui, purifiant la sensibilité et l'imagination collectives, redressant la nature par un lent apprentissage de vertu, ait réalisé comme une anticipation terrestre de la Résurrection future.

† Ce n'est pas là une hardiesse métaphorique: il est bien vrai que la vie morale tout entière du chrétien réalise, dans son devenir, une assimilation progressive à la mort et à la résurrection du Christ. Dans la mesure où elle atteint son but, la sainteté, elle anticipe littéralement sur la Résurrection physique. Il en est de même, sur le plan collectif de la civilisation et de la chrétienté. La Communion des Saints n'est pas un vain mot: le travail de siècles successifs de saints réalise une purification, une sanctification progressive de l'âme collective, de la culture. Nous le mesurons doublement aujourd'hui, nous qui pouvons constater les ravages que produit en nous le mouvement inverse, la déchristianisation de plus en plus totale de l'Occident.

33

Si dès le VII^e^ siècle on peut rencontrer comme une première esquisse de la théologie musicale que je développerai bientôt (la musique ne remplace pas Dieu, ni n'en détourne: elle peut

servir à conduire à lui), c'est dans le milieu ascétique entre tous des moines de Sainte-Catherine du Sinaï, chez saint Jean-de-l'Echelle qu'on la trouvera. Je relève ce passage dans son beau traité de la Pureté:

Quant aux âmes pures qui vraiment aiment Dieu, toute musique, profane aussi bien que sacrée, les portera naturellement vers la joie intérieure, l'amour divin et les saintes larmes; quant à ceux qui aiment la volupté charnelle, ce sera tout le contraire. Tout est pur aux purs; la même règle vaut pour la musique et pour toute espèce de beauté: le propre de l'âme devenue parfaite est, remontant aussitôt vers le Créateur, d'en tirer occasion pour chanter la gloire de Dieu, être mu vers l'ἀγάπη de Dieu, et les larmes, au lieu d'y trouver une occasion de chute. Si quelqu'un, ajoute le vieux moine, marquant bien qu'il s'agit là d'un idéal à conquérir et non d'une chose allant de soi, si quelqu'un est devenu capable d'une telle et constante inclination d'esprit, on peut dire qu'il est dès maintenant ressuscité incorruptible, sans attendre la Résurrection générale (*Sc. Par.*, 25, 893A) !

On mesure tout le progrès réalisé par la pensée chrétienne: elle ne se contente plus d'aborder le problème de la musique par ses à-côtés, mais l'affronte dans son essence même. Les Pères du IVe siècle condamnaient surtout le chant à cause des paroles souvent licencieuses: saint Jean Climaque se rend compte qu'il ne suffit pas, comme ils le conseillaient, de substituer le chant des psaumes à celui des odes érotiques pour arracher la musique au démon; une telle adaptation extérieure à des fins spirituelles est inopérante, parce que c'est du dedans du cœur des hommes que sortent les choses mauvaises qui souillent l'homme (*Mc.*, 7, 21; 23).

Mais je ne veux pas m'attarder à suivre pas à pas le développement progressif de notre doctrine: avançons encore de quelques siècles et nous la saisirons en pleine lumière et dans sa parfaite maturité à l'intérieur de cette spiritualité franciscaine qui passe à bon droit pour représenter l'ἀκμή de la Chrétienté occidentale.

* Je ne m'écarterai pas, ce faisant, de la ligne à laquelle j'ai voulu rattacher l'inspiration de ce Traité: l'âme franciscaine, sa joie, sa douceur, son suave optimisme, est un rameau, merveilleusement épanoui, enté sur la sévérité ascétique, rigoureusement subordonnée aux exigences du divin, qui caractérise l'augustinisme essentiel (beaucoup plus que son pessimisme, son « jansénisme » apparent). Dois-je rappeler que, de saint Bonaventure à Duns Scot, l'augustinisme médiéval trouvera son terrain d'élection dans l'ordre franciscain, dont il constituera en quelque sorte l'originalité doctrinale ? Ce n'était pas là une rencontre, un hasard, mais une filiation profonde: l'heureuse mystique franciscaine est l'aboutissement légitime de l'ascèse augustinienne.

Si nous voulons comprendre comment la plus haute sainteté peut accepter la musique, loin de se sentir tenue de la maudire; mieux encore comment la plus haute sainteté la rencontre naturellement, l'assume et la « sauve », l'associant à sa transfiguration, il suffit de feuilleter les biographies de saint François d'Assise.

Souvent, nous rapporte Thomas de Celano, la très douce mélodie spirituelle qui bouillonnait en lui s'épanchait au dehors en chants improvisés et, ramassant un morceau de bois mort sur la route, il le tenait de sa main droite en guise de vielle et, de la main gauche faisant semblant de manier l'archet, il chantait en français les louanges du Seigneur, et ce jeu improvisé finissait par des larmes de compassion, *in*

passionis Christi compassionem hic iubilus solvebatur (*Vit. IIa*, 90, 127).

Comment ne pas s'arrêter ici à l'épisode fameux de la *Cithare angélique entendue par le bienheureux*: Au temps où il séjournait à Rieti pour se faire soigner les yeux (il habitait une chambre chez Tabaldo le Sarrasin), il appela un de ses frères qui, dans le siècle, avait été musicien, lui disant:

« Frère, les fils de ce siècle ne comprennent rien aux mystères de Dieu: les instruments de musique ne devraient servir qu'aux louanges divines, et les basses passions de l'homme les ont détournés à ne plus flatter que la volupté de l'oreille charnelle. Voici ce que je voudrais, petit frère: va chez un homme sérieux et emprunte-lui en secret un luth, tu l'apporteras ici et tu me ferais une musique honnête, convenable (la *bona modulatio* augustinienne: *de Mus.*, I, 3, 4), qui donnerait quelque consolation à mon frère le corps. »

Le frère lui répondit: « Cela me ferait trop honte: je crains qu'on ne m'accuse de m'être laissé tenter à nouveau par cette frivolité-là ». (C'en est une encore pour lui: il n'est pas assez pur.) Alors le saint: « Eh bien, mon frère, tant pis ».

Or la nuit suivante, comme le saint veillait, méditant des choses de Dieu, voici que tout d'un coup lui parvint le son d'un luth, d'une harmonie admirable et d'une très suave mélodie. D'où venait-il ? Les uns disent que le saint ne voyait personne, mais que le son tout à tour s'enflait et diminuait, comme si le musicien mystérieux allait et venait auprès de lui; d'autres racontent que saint François vit effectivement apparaître un ange tenant entre ses mains viole et archet.

L'esprit tout entier tendu vers Dieu, notre saint père jouit d'une si grande douceur, dans ce chant au son si beau, qu'il

lui semblait avoir quitté notre monde pour l'Autre. Le lendemain matin, il appela le susdit frère et, lui racontant tout ce qui était arrivé, ajouta : « Le Seigneur, Consolateur des affligés, ne me laisse jamais sans réconfort. Tu vois, moi qui ne pouvais plus entendre les cithares des hommes, j'ai entendu une cithare plus belle... »

* Celano, *Vit. II a*, 89, 126; St. Bonaventure, *Vita*, 5, 11; Légende anon. du Ms. *Pérouse 1406 (M. 69)*, c. 21; *Fioretti*, Lib. Stig., 2, *in f.* Episode, on le voit abondamment attesté et daté avec certitude: Rieti, automne 1225, un an après les Stigmates (17/9/1224), un an avant la mort (4/10/1226).

34

Ce qui m'importe présentement ici, ce n'est pas le charisme classique de la musique angélique, le truchement de la musique servant à donner au mystique un avant-goût des joies célestes: de cela j'ai fait état plus haut (§ 25). C'est que François d'Assise, un de nos plus grands saints, une des âmes les plus pures de notre chrétienté, — mieux encore, au couronnement de sa vie terrestre, au lendemain des Stigmates, à la veille de sa mort, ait désiré entendre de la musique, et cela non par condescendance, avec une résignation indulgente, mais d'un désir franc, avoué, assuré qu'il était que rien dans cette musique ne pourrait le détourner de la contemplation de Dieu.

Enfin et surtout, le principe nettement affirmé que la musique, prise en elle-même, et dans son usage droit, devrait être dirigée non vers un plaisir tout humain, mais vers la

gloire divine, qu'elle est par nature destinée à célébrer dans l'âme les louanges de Dieu, *divinis laudibus deputata.*

Sur les lèvres du grand stigmatisé, à l'heure où, du sein des pires souffrances corporelles, la Sainteté s'épanche en accents d'une douceur que l'humanité n'avait peut-être jamais connus, je recueille comme une bénédiction ultime la révélation de ce secret de la bonté divine, *divina sacramenta*, qu'est le sacrement de la musique (car le mot signifie l'un et l'autre), ignoré des hommes de ce siècle, mais connu de l'âme simple et pure.

J'y trouve l'expression d'une théologie chrétienne de la musique, la définition de l'usage idéal, but sur lequel tout musicien chrétien songera à régler sa conduite quotidienne dans ses rapports avec son art: la musique conçue comme un élément du culte spirituel, comme un moyen, un adjuvant pour conduire l'homme tout entier, l'âme pure dans le corps consolé, vers la contemplation de la Beauté ineffable de Dieu.

La musique n'est ni le jeu vain d'un cœur qui se divertit à suivre d'un œil désabusé les reflets chatoyants de l'éphémère, ni l'illusion d'une âme fourvoyée qui se repaît d'une apparence et d'un faux-semblant d'absolu. Elle est, ou plutôt elle doit être (car il s'agit ici de morale, c'est-à-dire d'un idéal à conquérir, non d'une situation de fait assurée et donnée), un moyen dont une âme suffisamment redressée déjà peut, si elle est sage, — et si telle est sa vocation, doit —, se servir pour se purifier et se redresser davantage dans sa remontée et son retour vers Dieu.

† Il faudrait ici se préoccuper de ceux qui aiment à se représenter saint François comme isolé par sa magnificence même au

sein de la tradition chrétienne, quelque chose comme un bouddhiste apparu par mutation brusque en pleine chrétienté (ce sont des gens qui connaissent bien le *Cantique des Créatures* mais n'ont jamais lu le *Ps. 148*, ni le c. 3 de *Daniel* selon Theodotion). A ceux-là, il faudrait montrer que l'épisode de la cithare et la doctrine que j'y découvre s'insèrent normalement dans la tradition mystique la plus orthodoxe. Ceci commence à m'éloigner par trop de ma vitrine; j'emprunte toutefois à l'humaniste cistercien J. Bona (*de Divina Psalmodia*, Paris, 1663, p. 411) une chaîne d'autorités, un peu lâche sans doute, mais déjà significative (tous ces témoignages, antérieurs à saint François, sont postérieurs à l'ère patristique proprement dite: on sait pourquoi, § 32):

Notre conception de la musique fait son apparition, je l'ai dit, au VII^e^ siècle, chez les Sinaïtes, avec saint Jean Climaque.

De saint Anspert le moine, évêque de Rouen (†693/695), on rapporte qu'il disait: « Mais que seront les chœurs des Anges, si déjà la musique terrestre suffit à nous émouvoir de la sorte, à nous pousser à louer Dieu, créateur de toutes choses ! »

Saint Dunstan, archevêque de Cantorbery (†988), lorsqu'il écoutait de la musique, savait s'en servir pour s'élever à la méditation de l'harmonie céleste et exhortait les autres à s'y élever avec lui.

La sainte brabançonne Marie d'Oignies (†1213), trois jours avant sa mort, exhala soudain la félicité de son âme en s'épanchant en mélodies inconnues jusque-là et admirables.

Aussi bien cette doctrine, je tiens à le souligner pour finir, n'est que l'application au cas particulier de la musique d'une théologie de la culture temporelle dont saint Augustin lui-même avait formulé avec une netteté éclatante le principe général (*de Lib. arb.*, 2, 16, 41-43):

Nous rangerons la musique au nombre de ces biens dont la Bonté divine a voulu qu'il nous soit permis de nous réjouir dès cette terre; biens authentiques et réels déjà, dont la

clarté étincelle sur la voie ténébreuse qu'est notre pérégrination vers Dieu; dons inestimables que ces vestiges de la Sagesse incréée, et par eux-mêmes, et par le fruit que nous en retirerons, si toutefois nous savons en user.

Car bien entendu tout dépend de nous et de l'usage que notre liberté choisira: il faut plaindre celui qui abandonne le droit chemin et s'égare en ces vestiges de Dieu, en prétendant les aimer pour eux-mêmes, alors qu'il ne faut les aimer que pour Lui, et n'en user que pour s'en rapprocher.

Heureuse l'âme juste qui, dans la musique comme dans tous les biens de cette terre, comprend et écoute l'invitation qu'ils nous adressent à rentrer par eux en nous-mêmes, puis à nous élever au-dessus d'eux, au-dessus de nous-mêmes, à la rencontre de Dieu. Celle-là peut s'en réjouir sans crainte et la Sagesse divine n'enviera pas son bonheur, car, dans sa libéralité surabondante, Elle se porte d'elle-même au-devant de ceux qui la cherchent et se montre à eux, amicale et joyeuse au milieu du chemin (*Sap.*, 6, 17).

35

Toute notre doctrine tient en effet en ces quelques mots: se mouvoir, par la musique, au-dedans de nous-mêmes à la rencontre de Dieu, *sese intus ad Deum mouere*... Mais comment cela peut-il se faire ? C'est la question de Nicodème (Tu es docteur en Israël et tu ignores ces choses ?), et nous devons nécessairement l'affronter maintenant, car il faut comprendre.

Avoir trouvé chez nos saints, dans des âmes parvenues à la plus haute pureté, une sorte de familiarité naturelle avec

l'expérience musicale ne suffirait pas à nous autoriser, nous leurs frères très indignes et imitateurs imparfaits, à tirer de leur exemple une règle valable de conduite, si je ne parvenais à montrer qu'il ne s'agit pas, chez eux, d'une grâce exceptionnelle et insigne, mais bien du fruit normal d'une conduite droite, appuyée sur la nature même de la musique et de ses effets sur l'âme: conduite par suite qu'il ne dépend que de nous d'imiter.

Je reprendrai donc ici l'analyse esquissée plus haut à propos de l'hérésie gnostique (§ 28): j'y montrais que la musique entraînant la conscience hors du domaine de l'expérience commune la vide de son contenu habituel et conduit de la sorte à un état de silence intérieur. Il faut insister: je montrerai dans la musique un ensemencement du Silence, une technique de dépouillement et de purification intérieure et par là, pour l'âme suffisamment préparée, un moyen d'ascèse, d'introduction à la contemplation.

Procédons par ordre: comme dans toute réaction spontanée de la conscience vulgaire, il y avait bien un noyau de vérité dans l'opposition classique (§ 2) entre la musique et les arts dits d'imitation. Il est bien vrai qu'elle est plus totalement étrangère qu'eux à l'expérience, au monde d'ici-bas.

La peinture, la sculpture, tout en jouant leur jeu propre (qui, lui, s'apparente étroitement en son essence à celui de la musique) maintiennent la conscience dans le domaine de l'espace empirique, des formes, des couleurs, du décor quotidien de la vie (ce paysage, j'aurais pu m'y promener, ce visage, mes yeux l'ont déjà caressé). Le théâtre, le livre, la poésie même, se servent des idées et des mots de la langue commune.

La musique au contraire nous introduit d'emblée dans une sphère inconnue, étrangère, *inouïe*: quelle naïveté de rapprocher ce discours insinuant qui naît de mes doigts sur le clavier et les vagues chants que la métaphore prête aux vents, aux jeux de l'eau, à l'oiseau en amour ! En réalité, le monde des êtres musicaux, même sous sa forme la plus élémentaire, celle du rythme, n'existe pas en dehors de l'art humain: elle est une création pure de l'esprit.

D'autre part, il ne suffit pas de dire que la musique nous introduit dans un monde nouveau: bien plutôt elle nous y précipite, nous ayant arraché à l'ancien. Ici encore, on ne peut s'empêcher de continuer à l'opposer aux autres arts: aucun d'eux n'agit sur nous avec la violence émouvante du son qui, brisant toute réserve, pénètre en nous, capture le corps et le soumet à sa puissance incantatoire, puis poursuivant l'âme s'en empare à son tour et l'emplit, se substituant en elle à tout. Aucun des arts n'envahit et ne s'impose avec la même force; même le théâtre où il faut encore comprendre.

Seul le cinéma aurait une puissance d'hypnose égale, mais lui ne nous rejette pas, comme elle, au silence: l'attention qu'il m'impose, c'est vers le dehors qu'elle est tendue, vers ce monde de l'illusion, des images et des signes; ici aussi je ne cesse de raisonner, de vivre parmi les hommes. Les tentatives, oubliées aujourd'hui, esquissées dans les années 1920, d'un cinéma pur, illustrent ce fait: dépouillé de son élément représentatif, le cinéma perdait tout prestige, tout pouvoir incantatoire.

La musique, elle, tire sa puissance, en dehors de son agressivité biologique, de l'absence totale en elle de tout élément conceptuel, et par suite de l'influence desséchante de

l'intelligence discursive; de là l'intensité du flux d'images émouvantes que son entrée dans la conscience déclanche: elle est sentiment pur.

36

Notre synthèse doctrinale retrouve ici et intègre sans effort cet élément magique et orgiastique de la musique qui a fort intrigué les théoriciens et qu'on retrouve aussi bien chez les charlatans orphiques dont s'inquiétait Platon (*Resp.*, 2, 364*bc*), que chez les « primitifs » si chers aux sociologues des années 1900.

L'aspect dionysiaque de la musique n'a plus rien, pour nous, de troublant: dégagé de tout usage immoral comme de toute illusion doctrinale, il ne représente plus une tentation menaçant l'intégrité morale de l'âme. Nous voyons simplement en lui la première phase, toute imprégnée de physique et de sensuel encore, de l'expérience musicale et notre bienveillance l'accueille à titre de charité envers notre humble et obtus frère le corps.

Encore une fois, l'homme est aussi un corps: le caractère profondément émouvant, dominateur, de la sensation musicale est un adjuvant nécessaire pour l'entraîner, le soulever lui aussi (il faut qu'il soit de la fête), empêcher qu'il ne trahisse l'âme et ne la retienne en arrière par son inerte lourdeur.

Pour que se taise l'enfant vicieux qui crie, il faut hurler plus fort: aux jours où la chair est pesante et faible, ce ne sera pas trop de toute la violence dionysiaque, des rythmes haletants, des **ff** même honnis des Schœnbergiens, pour s'emparer du corps et à travers lui de l'âme, arracher celle-ci *a tumul-*

tuosis cogitationibus, au fracas des pensers, des mots et des images, des tracas et des soucis; c'est pour cela que l'enfant David jouait sur sa harpe devant Saül le roi.

Mais cette violence, cette magie incantatoire, ne représente qu'un premier pas; son rôle se situe dans cette phase initiale, encore vestibulaire, où il s'agit de régler le compte de notre pauvre corps. L'extase nerveuse que procure aux Bacchantes thébaines, — aux spectateurs haletants, l'orgie rituelle ou le finale symphonique n'est pour nous qu'une préface, non l'achèvement de l'expérience musicale.

On peut, si l'on y tient, continuer à parler d'extase, car elle nous arrache à la vie normale, étriquée et médiocre, mais il faut sourire de l'erreur monumentale de nos maîtres romantiques (§ 27) qui ont voulu voir dans ce simple ébranlement des sens la révélation exaltée de je ne sais quel Absolu, l'identification du moi avec la Volonté primordiale, que sais-je !

C'était confondre l'essence perdurable de la musique avec l'effet tout passager du choc sensible qu'elle produit sur notre corps à son premier contact, ébranlement nerveux qui s'élimine bientôt dans une conscience authentiquement musicale. Je voudrais insister ici sur ce phénomène bien attesté qu'on peut appeler l'usure de l'effet dionysiaque; il est facile à observer tant dans l'expérience personnelle qu'à l'échelon historique.

Toutes les œuvres qui ont d'abord enivré leurs premiers auditeurs par leur puissance orgiastique voient, de génération en génération, s'émousser leur violence et finissent, avec le temps, par revêtir une patine de sérénité tout apollinienne.

Qui, relisant l'*Orestie*, ne s'étonne des effets Grand Guignol que la trilogie d'Eschyle fit sur ses premiers auditeurs (femmes avortant d'horreur, etc.). Plus près de nous, l'œuvre de Gluck,

par exemple, conservait encore, romantisme mis à part, toute sa puissance bouleversante pour la génération de Berlioz: aujourd'hui, un air comme *Divinités du Styx* n'éveille plus en nous qu'une émotion apaisée et sereine. Ou bien, Wagner; dans la mesure où son œuvre reste encore pour nous de la musique, elle nous intéresse par ses jeux de demi-teinte, et sa forte texture rhétorique; nous n'y trouvons plus trace de la frénésie dont haletèrent nos grands-parents et dont nous retrouvons avec humour l'écho fossilifié dans les pages de la *Revue Wagnérienne*.

De même pour chacun de nous: les œuvres qui nous ont le plus ému par leur force enivrante, perdent, qui ne le sait, ce reflet de feu, à mesure que notre fréquentation se prolonge; elles s'assagissent en nous et s'apaisent. Certains s'en attristent et luttent contre cet affaiblissement, mais la vanité même de leurs efforts dénonce l'erreur où ils s'obstinent: ils veulent aller contre la loi même de la musique, s'opposent follement à son évolution irréversible, cherchant à maintenir leur commerce avec elle sur le plan le plus bas, à la limite inférieure de la conscience, en plein contact avec le corps.

Ils ont tort: loin de chercher de la sorte à exténuer l'esprit, il faut au contraire, dépassant la zone du sensible, accompagner la musique dans son ascension et son épuration progressive. Car cet évanouissement progressif du trouble dionysiaque n'est qu'un effet particulier de l'évolution qui fait successivement passer la réalité musicale de l'inférieur au supérieur, d'une forme embryonnaire à une autre plus parfaite et que nous avons suivie de la musique sonore, puis perçue, à la musique de mémoire (celle-ci toute charnelle encore pour commencer, puis de plus en plus spirituelle), ensuite à la musique de jugement, à la musique intérieure la plus secrète et la plus silencieuse.

Je souligne d'un mot en passant: si la musique, telle que je la comprends, doit rapidement cesser d'être dionysiaque, elle n'en deviendra pas apollinienne pour autant (il ne faut pas hésiter, après les avoir commodément utilisées, à briser le cadre étroit des catégories nietzschéennes): nous aborderons en son temps le problème de la Forme (§ 54), mais je puis dire dès maintenant que rien ne serait plus opposé à notre doctrine qu'une idolâtrie apollinienne de la forme, d'une forme existant en soi, scintillante et debout sous le regard intérieur de l'esprit. La musique à mes yeux est d'autant plus réelle que l'âme l'absorbe davantage et l'assimile (biologiquement, si j'ose dire). Dans la mesure même où cela se réalise, la musique a moins en nous d'existence séparée, s'effaçant d'elle-même: plus elle nous remplit, moins nous avons besoin de la voir, elle n'est plus en nous un corps étranger qui encombre...

37

On commence à entrevoir comment cette musique, de prime abord si tumultueuse, peut devenir un principe de silence et de recueillement: il ne faut pas s'arrêter à ce premier degré où, victorieusement établie au niveau de la perception, l'abstraite musique, dégagée de tout lien avec l'expérience quotidienne du monde, en dégage et en abstrait l'âme à son tour. Il faut pousser jusqu'au bout l'expérience.

Celle-ci peut demeurer incomplète; toute musique ne s'y prête pas également. Il en est d'élémentaires, qui se maintiennent au plus bas niveau de la mémoire, l'obsédant sans la nourrir: c'est le cas des musiques mélodiques, trop carrées, trop faciles à retenir: toujours trop sonores, elles ne deviennent jamais assez spirituelles. C'est, de façon générale, le cas de ces musiques que j'ai appelées sensuelles (§ 21) et dont le souvenir

en s'épurant ne dégage qu'une Idée trop pauvre pour entretenir l'attention.

C'est à une autre musique qu'ira de préférence notre choix: plus riche, plus complexe, plus élaborée, elle sera en général d'accès moins facile (mais qui s'en plaint ? Tout bien vraiment spirituel demande un effort de conquête, et l'artiste a souvent vérifié la vérité de l'adage augustinien, *facile inuestigata plerumque uilescunt*, on se lasse bientôt de ce qui est trop facilement compris, *de Doctr. chr.*, 2, 6, 7).

Cette musique, ce n'est pas au niveau de la perception sensible qu'elle se révèle dans toute la plénitude de son être: c'est à elle que s'applique en toute rigueur le schéma d'approfondissement graduel que je viens de rappeler une fois de plus. L'écho de la sensation sonore, une fois recueilli hors de la durée par le souvenir, s'épure progressivement en une perception immobile, silencieuse, car plus elle s'élabore, plus distante se fait l'expérience sensible qui a donné le branle à cette chaîne d'inductions intérieures.

Sous l'effort de l'esprit qui lutte pour la maintenir présente, cette image spirituelle de la musique flamboie un moment, dans tout l'éclat de la conscience, puis devenant plus intérieure encore, elle s'estompe, devient moins consciente, plus silencieuse encore, ne laissant derrière elle, comme un long sillage persistant, que l'émotion indicible qu'elle a éveillée et nourrie.

S'épurant, de degré en degré plus spirituelle, elle tend à se surmonter elle-même, elle vide à son tour l'âme de sa propre présence rejoignant la musique la plus secrète à la limite de l'esprit pur, elle s'y perd, ayant conduit pas à pas l'âme qui l'abrite jusqu'au seuil de la Nuit la plus calme, jusqu'au sein du plus profond Silence.

38

Pour atteindre à la plénitude d'une telle expérience, il faut aussi une âme qui en soit digne et capable de l'effort soutenu qu'exige son accomplissement. Ces choses-là, disait Plotin, les voient, ceux qui ont un œil digne de les contempler, et qui usent de cette vision intérieure qui est à la disposition de tous, mais dont si peu savent se servir (*Enn.*, 1, 6, 4; 8) !

La musique (c'est un lieu commun de le rappeler: je l'ai lu chez Philodème de Gadara comme chez saint Bonaventure) parle à chacun une langue à son niveau: décorative et vaine pour les mondains, sensuelle pour les charnels; ceux qui n'ont rien, elle les laisse nus, et les abandonne « à leur propre gâchis »; pour les spirituels seuls elle devient esprit.

Pour qu'elle puisse s'épanouir à ce degré supérieur, il lui faut une âme déjà pacifiée où règne un minimum de liberté à l'égard des passions, de faculté d'attention, de profondeur. Cela même ne suffit pas, s'il ne s'y joint pas la collaboration d'une volonté, d'un effort conscient tendu vers sa conquête.

Nous l'avons montré: la musique n'est pas sensation pure (ni d'ailleurs la sensation elle-même une passivité totale), elle n'est pas un don venu du dehors, mais bien le fruit d'une élaboration intérieure qui implique la mise en œuvre de toute la puissance créatrice de l'âme.

Pratiquement, pour beaucoup, la musique s'arrêtera, à peine dépassé le phénomène objectif de la musique sonore, au niveau le plus charnel de la conscience: pour les profanes, elle s'identifie avec l'euphorie sentimentale, l'ivresse légère qu'elle commence par déclencher, — pouvoir analogue,

observe saint Augustin, à celui qu'elle exerce sur les éléphants ou les phoques du cirque (*de Mus.*, I, 4, 5) : c'est de la musique au niveau de l'âme animale.

Le débauché, l'amolli, ὁ τρυφετής, satisfait de s'abandonner à son propre émoi, ne poussera pas l'expérience au delà. Mais le vrai musicien, le spirituel, impatient de sortir de cette zone où dominent l'égoïsme et l'orgueil, percevant déjà l'existence d'une réalité plus haute, se hâte de marcher en avant, poursuivant et cherchant à étreindre dans toute sa pureté mystérieuse cette musique entrevue d'abord dans la pénombre de la matière. Et certes, c'est là une conquête difficile, mais il n'est personne qui, ayant connu une fois la splendeur de cette révélation silencieuse, ne s'élance à sa recherche de nouveau, dès que quelque écho en vient frapper son oreille intérieure.

De la musique ainsi comprise, j'oserai déjà dire ce que saint Augustin n'accordait qu'à la seule sagesse : qu'elle pacifie l'homme tout entier (âme et corps à la fois), revêtue comme d'une similitude de la vertu divine (*de Serm. Dom. in m.*, I, 3, 10). Anticipation légitime, car c'est bien à la sagesse, au sens augustinien du mot, à la contemplation de la Vérité, de Dieu, que s'ordonne, comme naturellement, notre pratique de la musique.

Cette technique de dégagement du sensible, d'aménagement du silence, d'approfondissement intérieur apparaît en effet comme un instrument de discipline ascétique, un puissant moyen de réfréner en nous toutes les tendances qui s'inclinent et adhèrent aux beautés inférieures et sensibles, nous détournant de la contemplation de la Beauté infinie.

Sa dialectique propre, qui nous élève de la sensation au souvenir, du souvenir au jugement et de là jusqu'à une

musique plus intérieure encore qui n'est plus que Silence, purge et décharge l'âme des fantômes et des images qui l'encombrent, l'arrache au vil plaisir des sens comme à la vaine curiosité de la connaissance conceptuelle. Dialectique salutaire qui réprime peu à peu la puissance ténébreuse de la chair, nous arrache progressivement et de degré en degré à tout ce qui attire l'âme vers le vil, l'impur et le bas; restituant au corps l'équilibre nécessaire, elle fortifie l'âme, la rend de nouveau capable de s'envoler à travers le Silence vers ce Repos où elle entrera au jour du Seigneur.

* Centon de formules empruntées au *de Mus.*, 6, 11, 33; 13, 39; 14, 43: je transpose, appliquant à notre musique ce que saint Augustin, avec tout le néo-platonisme, entendait de la seule « musique » mathématique. Mais (outre que ce mot est bien trop ambitieux pour l'humble arithmétique dont se rassasiait leur pythagorisme; car, après tout, leur mathématique se ramenait à méditer sur le fait que $1 + 2 + 3 + 4 = 10$, ce qui est tout de même moins nourrissant pour l'esprit que l'étude de l'analyse !) j'ai déjà montré combien ce détour par le nombre était illégitime: divertissement inutile, vaine curiosité (§ 22).

Et pourquoi hésiterai-je à transposer ? La transposition (passage d'un sens littéral à une vérité plus subtile) est l'essence même de la tactique platonicienne: Platon, tout le premier, n'a fait que transposer sans cesse, la rhétorique en dialectique, la pédérastie en amour mystique, le vague orphisme de la tradition en mysticisme authentique.

39

Nous verrons donc dans la musique une technique auxiliaire de vie intérieure, un moyen de faire régner en nous le calme, la tranquillité, nécessaire à la contemplation et déjà à l'orai-

son. Il n'y a là, je tiens à le souligner, rien de bien original: nous ne faisons que reprendre une très ancienne thèse, traditionnelle dès l'antiquité:

* C'est la thèse du *Timée*, 47 *d*, telle qu'elle s'était vulgarisée dans la pensée commune, ainsi qu'en témoigne Plutarque, *de Superst.*, 5, en ayant subi un curieux glissement de l'ontologique au psychologique, qui la banalise sans doute, mais par contre la rend plus humaine, plus pratique, — et plus sûre:

La musique, disait Platon, cette ouvrière d'harmonie et d'eurythmie, n'a pas été donnée aux hommes par les dieux pour qu'ils y trouvent simplement un plaisir charnel, quelque chose qui chatouille les oreilles et les nerfs et les incline à la volupté. Ils nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme, lorsque celle-ci entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson tout ce qu'il y a en nous de mouvements déréglés et violents, tout ce qui, par complaisance pour le corps et sous l'effet de l'orgueil, erre loin du droit chemin de la mesure et de la grâce.

C'est pourquoi, aimaient à raconter les Anciens, Pythagore, chaque soir avant de s'endormir, se faisait jouer doucement de la lyre pour dégager son âme des soucis et des choses de ce monde, pour apaiser par ces incantations et soigner tout ce qu'il y avait de passionné et d'irrationnel dans son âme.

* Plutarque encore, *de Is. et Osir.*, 80; *de Virt. mor.*, 3, et bien d'autres, jusqu'à saint Ambroise, *de Virg.*, 3, 4.

Notre règle de vie accueillera elle aussi la musique et lui assignera la place qui lui revient en s'inspirant du même souci de subordonner son usage à la fin supérieure que nous venons de lui découvrir.

Une heure de musique, dans une certaine mesure, se compose avec les mêmes précautions qu'une leçon de gymnastique; chacun, bien entendu, s'inspire de ses propres besoins; à titre d'exemple, j'esquisserai un schéma tel que ceci: le premier soin, on l'a vu (§ 36), doit être de maîtriser le corps et d'éveiller l'esprit; donc, commencer par quelque mouvement vif, une Gigue de Bach ou de Rameau; s'il en est besoin, forcer la dose de pathétique en faisant appel au répertoire romantique. Ensuite étudier, c'est-à-dire approfondir une musique relativement nouvelle, élaborer progressivement cet archétype intérieur dont nous avons parlé, au moyen de répétitions, d'essais, de reprises sans nombre. Lorsqu'on aura poussé cette étude assez loin pour atteindre à la musique (prendre garde, c'est une chose toute différente que d'atteindre à la connaissance technique d'une œuvre; se méfier là: il faut abandonner une musique dès qu'elle se présente trop objectivement à la conscience, quand on se met à trop bien voir le cadre de sa forme et à prendre trop de plaisir à observer les transitions !), pour atteindre à la musique, c'est-à-dire à l'émotion recueillie, cultiver et approfondir en soi le silence, en jouant quelque chose de si bien assimilé que l'art de l'exécution et la matière sonore elle-même disparaissent en quelque sorte du champ de l'attention, quelque chose de bien lent, des adagio élargis en contemplation, **ppp**, *presque plus rien...*

Il n'est rien, observe quelque part saint Augustin, dont l'homme ait plus besoin que d'acquérir l'habitude de se détacher du monde sensible, de se recueillir et de maintenir son esprit rassemblé, *magna opus habet consuetudine recedendi a sensibus et animum in seipsum colligendi atque in seipso retinendi.* Ceux-là seuls y parviennent qui traitent radicalement les blessures qu'inflige à l'âme le train de la vie quotidienne par la fuite au désert, la solitude, ou par cette médication plus douce qu'est la pratique des arts libéraux (*de Ord.*, I, I, 3).

Préceptes qu'il est consolant de recevoir d'une voix si lointaine ! On serait tenté de les croire formulés pour les hommes d'aujourd'hui, les pauvres hommes de notre temps, dévorés de tant de soucis, tourmentés de tant d'angoisses, que la notion même de la vie pacifiée, tranquille et calme leur devient étrangère. Combien savent encore le prix de cette paix du dedans ? Et parmi ceux qui y aspirent, combien réussissent à la conquérir ?

Il faut leur dire que les hommes de tous les temps ont connu le même mal et la même tentation, qu'à eux comme à nous s'est imposé le même idéal, idéal difficile qu'on ne parvient à réaliser qu'au prix de ruses et d'efforts patients : habituer l'âme à se ressaisir, à se rassembler en elle-même, à vivre autant que possible seule à seule avec elle-même (PLAT., *Phaed.*, 67c) ; rompre avec le désastre quotidien d'une vie abandonnée aux passions et aux affaires obsédantes, où l'âme ne voit plus ce qu'une âme doit voir (PLOT., *Enn.*, I, 6, 5-9)...

Comme toujours, en s'insérant dans notre perspective chrétienne, de tels conseils, une telle pratique s'éclairent d'une plus chaude lumière : ce besoin d'acquérir le calme et le silence intérieur n'est plus seulement pour nous une exigence de l'hygiène mentale, une contribution à la parfaite harmonie de l'homme, cette statue idéale que chacun de nous s'efforce de sculpter au dedans de lui. Beaucoup plus nettement que nos maîtres païens, nous ressentons ce besoin comme une condition *psychologique* préalable à la remontée vers Dieu.

† Je dis bien, psychologique : il n'est pas question de réduire à ce seul aspect, encore trop humain, tout le problème de l'ascèse. Je n'oublie l'existence ni des conditions théologiques, ni des conditions morales de l'accès à Dieu ; mais elles se situent au delà

du domaine qu'explore ce traité: il m'aura donc suffi de rappeler ici qu'il les suppose.

Pour remonter vers Dieu, disait déjà Plotin, il faut se dépouiller de tout ce qui n'est pas divin; entre lui et nous s'interposent maintenant l'exemple et l'expérience des solitaires du Désert. Il suffit d'ouvrir le recueil des *Apophtegmes des Pères* pour y trouver notre doctrine résumée sans discours inutile: le rhéteur Arsenios, y lisons-nous, précepteur des enfants impériaux, tandis qu'il habitait dans le palais des Césars, demandait à Dieu dans ses prières de lui enseigner le chemin du Salut. Il entendit dans le secret de son cœur une voix qui lui disait: « Fuis les hommes ». Il obéit et s'en vint au désert de Scètè. Là, il supplia Dieu de l'enseigner encore, et la même voix lui répondit: « O Arsenios, fuis encore, tais-toi, tiens-toi tranquille » (*Ars.*, 5, 6) !

Solitude, calme, silence: tenir l'âme pacifiée et tranquille, la purifier, la vider de son contenu, comme on efface un brouillon inutile sur des tablettes de cire pour pouvoir s'en servir à nouveau, — se présenter libre devant Dieu (cf. saint Basile, *Ep.* 2, *De la Vie Solitaire*, 2).

40

D'où la valeur que reçoit pour nous cette notion de *Silence* vers laquelle converge toute notre théorie de la musique. Qui, ayant lu une fois cette page célèbre, ne conserve le souvenir des *sileat... sileant...* qui rythment l'élan de l'âme à la rencontre de Dieu dans le récit que nous fait saint Augustin de l'extase d'Ostie (*Conf.*, 9, 10, 25: si se taisait le tumulte

de la chair, se taisaient les images de la terre, des eaux et de l'air, se taisait le ciel même, et si l'âme, se taisant à elle-même, se dépassait, s'abstenant de ses propres pensées, etc...). Ce texte n'est isolé que par sa beauté dans l'ancienne littérature chrétienne. L'image du Silence y a connu, surtout chez les Pères grecs, une longue fortune.

Le rôle de cette image est double, théorique et pratique. D'une part, elle appartient, comme les métaphores voisines de la Nuée ou de la Nuit, au vocabulaire de la théologie apophatique: de saint Grégoire de Nysse à l'Aéropagite et à saint Maxime le Confesseur elle a servi à en traduire l'intuition fondamentale, ce sentiment si authentique que l'âme vraiment religieuse éprouve devant les signes avant-coureurs de la terrible Présence de Dieu, quand tout défaille, en nous et autour de nous, devant ce Réel, cet Existant qui nous déborde, nous dépasse et engloutit toutes les pauvres choses de l'homme. Dieu ne saurait être connu que médiatement, par les reflets et les images analogiques de Lui qu'il a imprimées dans ses œuvres. Directement, il n'est connu que comme Inconnaissable: l'approche de Dieu est Silence, comme elle est Ténèbres, parce que Dieu est indicible, étant au-dessus de tout concept humain et de tout mot du langage (cf. *Phil.*, 2, 9), comme il est au-dessus de tout ce que les yeux de chair peuvent contempler dans notre espace mortel.

Il n'est pas question de nous attarder ici sur cette haute pointe où l'air dur et enivrant exige une âme plus entraînée. Je n'aurais pas osé m'avancer aussi loin dans un simple traité de la musique, cette humble servante, si, comme toujours, le supérieur n'expliquait l'inférieur et n'était donc requis à titre de référence lorsqu'il s'agit de régler celui-ci.

L'ontologique règle le psychologique: il est naturel de penser, dès qu'il s'agit de passer à la pratique, que la préparation la plus directe à l'approche de Dieu est de réaliser en nous, par des moyens humains, ce dépouillement de tout tumulte intérieur (non seulement des passions et des vices, mais des mots, du discours, concepts même), cette tranquillité et ce calme, cette paix et ce silence qu'un autre Silence viendra remplir, si la grâce le veut, de sa formidable irruption.

* C'est la doctrine, esquissée déjà par l'Aréopagite (*Div. Nom.*, II, 1, 950 A), qu'exprime saint Maxime au c. 9 de sa *Mystagogie*, en des termes d'une telle densité qu'il est presque impossible de les transposer du grec original: l'homme est une église mystique; par la nef de son corps, il obéit aux commandements de la loi morale, dans le sanctuaire de son âme, il s'élève par la raison à la contemplation de Dieu dans ses créatures; — par l'autel de son esprit, il appelle à son secours le Silence de la grande voix invisible et mystérieuse de la divinité, et cela par le moyen d'un autre silence, loquace celui-là et qui s'exprime à travers des sons innombrables (ceux, pour nous, de la musique: je n'hésite pas à m'approprier ce texte magnifique qui, chez saint Maxime, doit sans doute être mis en relation avec sa théorie des trois degrés de la prière: le « silence de l'esprit », qui vient après la prière vocale et la méditation, en constitue le troisième et plus haut degré; c'est la prière du mystique, la forme la plus parfaite du culte spirituel. Théorie qui s'esquisse déjà chez Évagre le Pontique et notre Jean Cassien et qui, de saint Maxime, passera, par les Sinaïtes, à l'Hésychasme).

On voit nettement dans quelle féconde synthèse doctrinale s'intègre notre idée d'utiliser la pratique de la musique comme un moyen de réaliser en nous le silence de l'esprit: je la range au nombre de ces techniques psychophysiologiques (parfois assez surprenantes, comme celle en usage chez les Hésychastes

athonites ou russes) qui visent à nous faire atteindre à ce calme, cette paix du dedans, préparation lointaine à la rencontre de Dieu. Car celui-là seul peut espérer atteindre Dieu qui sort de lui-même, de toutes les choses qui en quelque manière peuvent être pensées et s'établit dans le silence au-dessus de la pensée, car la pensée c'est la multiplicité et en Dieu est la simplicité (saint Maxime, *Cap. Theol. et Œc.*, I, 81). Toute cette doctrine, si saine, si sûre, toute ma morale musicale, tiennent dans ce verset du Psautier selon l'hébreu: *Sile coram Dominum, et exspecta eum*, tiens-toi en silence devant le Seigneur et attends sa grâce (*Ps.* 37, 7).

* L'art classique russe l'avait résumée dans l'admirable icone du Christ, Ange du Bienheureux Silence (par allusion à Grégoire de Nysse, *Hom. 7 in Eccl.*, c. 728-732), où le Sauveur est représenté sous les traits d'un ange aux cheveux longs, ailé, debout, les yeux clos, les mains croisées sur la poitrine dans l'attitude du recueillement: image où je verrai volontiers le symbole de toute la doctrine que ce traité s'efforce d'élaborer et d'inculquer.

41

Il me reste à apporter une dernière retouche à notre doctrine; à s'en tenir aux analyses qui précèdent (§ 35-38), on se ferait une idée trop mécanique et surtout trop pauvre de l'action de la musique en nous. Son rôle n'est pas seulement de dépouiller notre âme de tout ce qui l'encombre, de tout ce qui, n'étant pas elle-même, la disperse et la distrait, l'éloigne d'elle-même: il ne se réduit pas à ce nettoyage par le vide, préparation toute négative à la contemplation.

Le même mouvement par lequel elle nous fait rentrer en

nous, nous remet en possession de nous-mêmes, nous rapproche aussi d'une Présence, nous en donne comme un pressentiment, et j'oserai dire comme une première expérience, réelle déjà encore qu'imparfaite. Ce n'est pas vers un mur noir qu'elle nous conduit, vers un abîme, un néant: c'est à la rencontre de Quelqu'un, de « celui qui est en nous plus nous-même que nous », car celui qui s'avance au-dedans de soi marche à la rencontre de Dieu.

En quel sens ? Il ne faut pas négliger ici le bénéfice des longs efforts que nous avons consacrés à définir la nature et le degré de réalité de la musique: s'il importe de ne pas perdre de vue sa relation essentielle avec l'usage qu'en fait l'homme, il convient aussi de se souvenir qu'elle possède, considérée en elle-même, un certain mode d'être, une certaine existence.

En tant qu'elle est, comme tout ce qui est, elle est un reflet, une image, une participation analogique de l'Etre, du Dieu créateur, de ce Dieu qui, se révélant à Moïse, a voulu se faire connaître sous ce nom de Je Suis. La musique, redisions-nous avec l'Aréopagite (§ 4), a reçu son être de la Beauté divine, aussi conserve-t-elle, quelque aspect qu'elle revête, certains échos de la Beauté spirituelle. Celui qui la saisit appréhende par cela même quelque chose de son Modèle et Créateur, dans une vision sans doute incomplète et indirecte, comme un visage entr'aperçu dans un miroir au fond d'une chambre obscure, *per speculum et in aenigmate*, — vision réelle cependant.

L'expérience musicale ne se réduit donc pas au seul bénéfice de nous arracher au tumulte de la chair; elle nous apporte quelque chose de plus positif, même si elle ne doit être que provisoire, s'effacer ensuite devant une expérience plus haute.

L'amour de la musique, comme tout amour réel, est extatique : il ne tolère pas que celui qui aime demeure en lui-même, se complaisant en soi ; il le force à sortir de lui pour l'unir à la chose aimée. En tant qu'elle est une beauté spirituelle, la musique participe à la réalité même de Dieu : ceux qui sont pénétrés de sa splendeur deviennent beaux, comme l'alpiniste qui escalade un rocher inondé de lumière est lui-même baigné de cette lumière, et sont unis à Dieu *silencieusement présent* au sein de cette beauté.

C'est Plotin déjà qui parlait de la sorte (*Enn.*, 5, 8, 10), mais combien l'âme chrétienne se sent à l'aise pour reprendre ces paroles en leur donnant tout leur poids et tout leur sens : nous sommes conduits à Dieu à travers la suavité de ses dons. La musique possède de par son être même une dignité propre : c'est cet écho du festival éternel, des chœurs célestes qui, perçu au-dedans de l'âme par l'oreille la plus secrète, nous entraîne par sa volupté intérieure tandis que nous pérégrinons à travers notre demeure terrestre, cette tente ; conquis par sa douceur, nous la suivons, confiants, et sommes conduits par elle jusqu'au seuil de la maison de Dieu (AUG., *Enarr. in Ps.*, 41, 6).

42

Cela est si beau, si enivrant, que le moraliste me conseille, par prudence, de tempérer ce tableau enthousiaste. Le danger serait, à trop insister là-dessus, de retomber dans l'erreur romantique et d'imaginer trouver dans la musique *seule* un équivalent, illusoire, de la véritable expérience mystique.

Je redirai donc (mon maître Augustin ne me reprocherait

jamais de l'avoir trop répété) que si la musique s'illumine, dès ici-bas, d'un reflet de la splendeur divine, elle ne se substitue tout de même pas à Dieu lui-même et doit rester pour nous, par rapport à Lui, une de ces beautés inférieures dont l'amour risque de polluer l'âme dès que, devenu excessif, il s'écarte de l'ordre. Il ne faut pas aimer la musique comme si elle pouvait nous assurer le Bonheur (éternel); elle n'est encore qu'un des biens de cette terre: c'est comme une planche qui flotte sur la mer agitée; il ne faut ni la rejeter comme inutile, ni se cramponner à elle comme si elle était le port du salut, mais s'en servir droitement et pour finir la transcender (*de Mus.*, 6, 14, 46).

Il faut savoir se garder de deux exclusives: ne pas perdre de vue, en célébrant la vertu de la musique, la destinée de l'âme humaine qu'il s'agit d'amener à Dieu, et d'autre part ne pas sacrifier trop tôt ni trop complètement la même musique à cette sorte de barbarie théologique que rencontre inévitablement celui qui concentre son attention sur le seul problème du salut.

La solution consiste à ne pas isoler le cas de la musique, mais à la réintégrer dans le cadre concret de notre vie spirituelle, prise dans son ensemble. Après tout ce que nous avons appris sur elle, il n'est plus permis de contester à la musique le droit d'entrer dans notre vie, comme un adjuvant précieux de l'âme spirituelle, comme un moyen de s'élever à l'intérieur d'elle-même et de se préparer à la perfection. Moyen qui s'offre à nous comme possible et que nul n'aurait la folie de prétendre imposer comme nécessaire, ainsi que le sont par exemple les sacrements !

Si l'on veut préciser davantage, il faut faire intervenir la

notion capitale de vocation. Le problème fondamental reste, dans tous les cas, de sauver notre âme, et non la musique; à cette fin dernière chacun de nous doit être prêt à tout sacrifier, y compris notre art. S'il le faut, tu renonceras à ouvrir ton piano, pour des années, pour toujours peut-être. Mais ce sacrifice sera demandé de manière différente à des âmes différentes.

Tout dépend de ce que sont ces âmes, de leurs besoins dans l'état de leur évolution intérieure, — et de ce que la musique est pour elles. A ceux pour qui elle n'est qu'un accident, un luxe, un des plaisirs de la joie temporelle, la prudence conseillera bien vite de l'abandonner dans la poursuite des biens éternels. D'autres peut-être auront avantage à l'utiliser plus longtemps, trouvant à y nourrir une humanité plus riche et une sensibilité moins pervertie, car c'est l'homme tout entier qui doit remonter vers Dieu. Il en est d'autres, enfin, pour qui elle est véritablement essentielle: il ne faut pas nier, en effet, qu'il existe une vocation musicale, au sens le plus élevé du mot, un type d'âme dont la perfection humaine se réalise dans la musique.

Pour celle-là, la musique sera une compagne inséparable, la suivant du moins très longtemps à travers les étapes successives de son ascension: elle n'est pas une occupation accessoire, une attitude qu'on revêt et qu'on quitte, mais le mode même d'expression de la vie personnelle, de son engagement le plus profond en face de l'existentiel.

C'est dans cette hypothèse que je me suis placé tout au long de ce traité, adressé dans ma pensée à un tel musicien. Dans une vie comme la sienne, on ne peut traiter la musique comme un de ces raffinements que les civilisations offrent aux nerfs

de leur élite : elle se confond avec la vie même, étant le langage de l'âme qui, mue vers l'amour divin, tend, par une fécondité naturelle, image de la fécondité infinie de Dieu, à s'épancher en un verbe intérieur.

On ne craindra donc pas une confusion dangereuse entre musique et prière (comme certains furent tentés d'en commettre, autrefois, entre prière et poésie), si je déclare que pour une telle âme musicienne la musique est inséparable de toute sa vie spirituelle. Elle l'accompagne partout où elle ira : n'étant pas un objet, mais un mode de l'âme, la musique ne peut se rejeter comme un instrument devenu inutile ; elle se transcende, c'est-à-dire s'épure, en même temps que l'âme qui la porte.

La musique servira non seulement à rendre une telle âme assez recueillie et assez silencieuse pour la disposer à la prière, à la méditation et, si Dieu le veut, à la rencontre d'une plus haute grâce, mais elle exprimera la prière elle-même, la méditation, l'allégresse enfin de l'âme en colloque avec le Seigneur. Non qu'elle prétende, comme dans l'ennuyeux luthéranisme romantique, à constituer à elle seule une forme légitime de culte, substitut de la liturgie officielle ; beaucoup plus simplement elle s'intègre d'elle-même, étant la forme spontanée de l'activité intérieure, au culte spirituel de l'âme fervente.

Qu'on ne voie pas là une doctrine aventurée : ce n'est qu'une constatation de fait. Tout cela devient très simple en effet si, ne perdant pas de vue l'humble simplicité de la vie humaine, son cadre étroit, les limites où jouent ses facultés, on réfléchit à l'unité d'une âme saine, d'une âme rendue saine par l'ascèse et par la grâce. Pour l'âme chrétienne que peut être la vie, sinon une vie de prière et d'action de grâces ? Pour l'âme

musicienne que peut être la vie, sinon de vivre en musique ? Dans la même âme l'un et l'autre viendront se superposer tout naturellement (sans se confondre, bien entendu: la musique étant la langue dans laquelle la prière s'exprime), car nous n'avons qu'une vie à vivre, et la perfection y consiste à suivre en toute simplicité du cœur ce conseil de l'Apôtre: Quoi que vous fassiez, faites tout au nom du Seigneur Jésus (*Col.*, 3, 17).

Je me souviendrai ici, pour l'appliquer littéralement à cette âme musicale (dont je suppose la vocation sincère et éprouvée), d'une phrase lumineuse de saint Grégoire de Nysse, le premier en date de nos grands docteurs mystiques: C'est la volonté de Dieu que ta vie soit un psaume — un cantique qui ne fasse pas écho aux bruits de la terre, mais qui, pur et distinct, rende un écho des chants du ciel (*In Ps. inscr.*, 2, 3, 493 CD).

43

On le voit, ce n'était pas une vaine curiosité, ni un goût maladif pour l'acrobatie spéculative, qui me portait à souligner (§ 25) le rapport entre notre musique terrestre et la musique céleste des chœurs éternels.

Car il est bien vrai, littéralement vrai, que sous sa forme la plus parfaite, la pratique de la musique droitement orientée, s'associant aux efforts de l'âme spirituelle, l'aidant à prier par sa technique de silence et de recueillement, lui prêtant sa beauté pour donner une forme aux élans de son cœur, rend cette âme musicienne en quelque sorte semblable aux Anges, la fait participer à ce concert éternel de louanges qui est leur

œuvre là-haut, nous unit déjà, sur la terre, aux splendeurs de la liturgie du ciel.

Doctrine nettement établie par les Pères, car c'est bien au musicien que s'adressent des paroles comme celles-ci, de saint Basile: Que peut-il y avoir de plus beau que d'imiter sur terre le chœur des Anges en chantant hymnes et odes en l'honneur du Créateur (*Ep.*, 2, 2, 225 C). Et de saint Jean Chrysostome: Lorsque nous faisons de la musique pour louer Dieu, les Anges mêlent leurs voix à nos chœurs et nous les nôtres aux chœurs des Anges (*In Ps.* 7). La musique spirituelle, celle qui sert à élever l'âme, non vers le mal, mais vers Dieu n'est pas une œuvre satanique, mais le fruit de la grâce de l'Esprit. Comment dès lors ne pas s'approcher d'elle dans le plus grand silence et l'écouter avec révérence: à ce moment, en effet, nous nous trouvons participer aux chœurs des puissances célestes; car les chœurs de là-haut, Kheroubim et Seraphim, n'ont pas d'autre tâche à remplir que de chanter éternellement les hymnes de Dieu (*In Ps.* 8, 1).

† Sans doute littéralement, immédiatement, les Pères entendaient parler seulement de la psalmodie, non de la musique pure, mais de la musique appliquée aux cantiques spirituels. Mais je me suis expliqué sur cette timidité de leur pensée (§ 32); le progrès de notre analyse nous permet d'affirmer que ce n'est pas le caractère sacré des paroles qui sanctifie une musique, mais la rectitude d'intention du musicien. Si donc des prononcements comme ceux qu'on vient de lire sont valables, ils le sont de la musique, prise en elle-même, et non pas seulement de cette variété particulière de musique lyrique qu'est la musique « sacrée ».

Cette doctrine si consolante et si belle, qui ouvre à la vie musicale un si splendide horizon ne doit pas être considérée comme un aspect éphémère de la pensée chrétienne; elle n'est

pas une simple manifestation de cet optimisme résiduel, été de la Saint-Martin du classicisme antique, des Pères orientaux du grand siècle. Elle n'est pas une position aventurée et originale qu'ils auraient été seuls à pousser dans cette direction. En fait ils n'ont fait que revêtir de leur joli grec les préceptes mêmes qu'ils lisaient, comme nous les lisons, dans l'Ecriture même, cette Ecriture dont tout verset divinement inspiré est utile (*2 Tim.*, 3, 16). C'est la Parole de Dieu elle-même, dans le Nouveau comme dans l'Ancien Testament, qui nous exhorte à faire de la musique, une musique qui meuve notre âme à la louange du Seigneur.

Ecoutons d'abord saint Paul: Mais remplissez-vous de l'Esprit. Entretenez-vous les uns les autres de psaumes, d'hymnes et de cantiques spirituels, chantant et psalmodiant du fond du cœur en l'honneur du Seigneur, rendant continuellement grâces pour toutes choses (*Eph.*, 5, 18-20).

Et ailleurs: Sous l'inspiration de la grâce que vos cœurs s'épanchent vers Dieu en chants, par des psaumes, par des hymnes, par des cantiques spirituels. Et quoi que vous fassiez, en parole ou en œuvres, faites tout au nom du Seigneur Jésus, en rendant par lui des actions de grâces à Dieu le Père (*Col.*, 3, 16-17).

C'est à la lumière de ces textes où l'Esprit révèle son dessein en des termes si précis qu'il ne reste aucune place à l'ambiguïté, que j'interpréterai tout uniment les psaumes musicaux, ces invitatoires si directs, si véhéments, à louer, célébrer et prier Dieu, en musique, par toute espèce de musique, et notamment instrumentale.

† Ces psaumes, je ne l'ignore pas, ont une portée beaucoup plus vaste et plus lointaine: une solide chaîne d'interprétations autori-

sées leur attribue un sens mystique, entendant sous la figure des instruments de musique l'homme lui-même, son corps, son âme, son esprit, organes, instruments du culte spirituel que rendent à Dieu la vertu ou la sainteté.

Ceci rappelé, il reste qu'il ne faut pas négliger si vite l'humble sens littéral (nous surtout, petits enfants, si peu avancés encore, nourris seulement du lait spirituel, ne devons pas nous évader trop tôt dans les hauteurs du sens figuré). Qui osera soutenir, au risque d'éteindre l'Esprit en amoindrissant la Parole, que ce sens premier, base de tous les autres, doit être tenu aujourd'hui pour aboli, qu'il ne concernait que les seuls Juifs historiques, à qui la musique instrumentale aurait été concédée, comme le sacrifice sanglant et tant d'autres choses étranges, « à cause de l'épaisseur charnelle de leur esprit » (CHRYS., *In Ps. 149, 2*) ? Que traitant de ces instruments dont disserte l'archéologue, *nèbèl*, *kinnor*, *ûgâb* et *shôphâr*, ils ne s'appliquent pas, tout aussi directement, à notre piano, notre violon, la flûte et le saxophone ?

Il n'est que de feuilleter le *Psautier*, surtout hébreu, pour se laisser conquérir, à mesure qu'on avance, par ces exhortations pressantes qui s'enflent peu à peu à la manière d'un *tutti* orchestral: Célébrez le Seigneur sur la harpe; sur le psaltérion à dix cordes, chantez en son honneur. Chantez-lui un cantique nouveau; chantez bien et à haute voix (*Ps.* 33; 2-3) ! Que ne faudrait-il pas citer ? Le *Ps.* 57, 8-9; et le 81, 2-4; et le 92, 2-4; 149, 3 ! Qu'il me suffise de recopier une fois de plus l'immense Alleluia, élargi sur la fin à des proportions cosmiques, qui clôt le Psautier et le résume tout entier, comme il embrasse la musique tout entière:

> Louez le Seigneur dans son sanctuaire,
> louez-le dans le séjour de sa puissance !
> Louez-le pour ses hauts faits,
> louez-le selon l'immensité de sa grandeur !

Louez-le au son de la trompette,
louez-le sur la cithare et sur la harpe,
Louez-le par la danse et par le tambourin,
louez-le sur les cordes et sur la flûte,
Louez-le avec les cymbales au son clair,
louez-le avec les cymbales retentissantes !
Que tout ce qui respire loue le Seigneur,
Alléluia !

* Je dis bien, au v. 4 *b*, sur les cordes et *sur la flûte*, et non, comme les versions antiques, *sur l'orgue*, car *ûgâb*, si j'ai compris c'était bien la flûte champêtre, le pipeau pour mieux dire, l'humble pipeau du berger. Ce n'est donc pas la musique liturgique du Temple, celle des lévites aux instruments rituels, mais la musique tout entière, même profane, qui est invitée à se joindre à l'Alléluia universel, à faire écho sur la terre au cantique que chantent à l'Agneau les cohortes angéliques (*Apoc.*, 5, 8-12; 14, 2-4).

Substantiellement, mon Traité s'achève ici. Je voudrais seulement le compléter de quelques appendices ou excursus d'un caractère pratique et destinés plus spécialement au musicien. Le caractère si général des principes élaborés ci-dessus laisse une marge trop grande aux erreurs d'interprétation et au zèle maladroit: je voudrais donc guider l'effort d'application du disciple qui voudra incarner cette doctrine dans la pratique concrète et quotidienne de son art.

Ceci aura par suite un degré de généralité et donc de certitude beaucoup moins grand. J'offre mes solutions à titre d'exemples, pour exercer mon disciple, sans vouloir trop exiger de sa docilité:

44

Faire de lui l'imitateur et, en un sens, presque l'égal des Anges, voilà qui va paraître inquiétant à plus d'un musicien d'aujourd'hui, surtout français: ne l'a-t-on pas habitué à craindre plus que tout la musique qui s'écoute la tête entre les mains, l'austérité prétentieuse et ridicule ?

Je lui répondrai d'abord qu'il n'est pas de grandeur réelle que ne menace, vue la faiblesse humaine, la possibilité d'une déviation caricaturale. Ensuite, craindre d'accabler la musique sous un excès de sérieux ne me paraît pas, l'avouerai-je, le danger le plus pressant. L'art, lié à notre vie par une vocation essentielle, est bien, comme la vie même, une chose sérieuse. Et sans vouloir confondre sérieux et ennui, j'estime qu'il ne faut pas évacuer, ni même réduire outre mesure, dans notre pratique de l'art, l'élément effort, volonté fermement appliquée.

La musique appartient à la culture, c'est-à-dire à quelque chose qu'il faut imposer, arracher avec une violence patiente à la lourdeur et à la torpeur animale: on n'atteint, je l'ai dit (§ 38) à la véritable musique, à cette zone de haute réalité spirituelle où l'âme se rassemble, qu'au prix d'un effort soutenu, d'une véritable ascèse, qui ne peut aller sans fatigue.

Ce rappel effectué, je me trouve à l'aise pour rassurer notre musicien, m'accorder avec lui dans un refus commun des ennuyeuses idoles romantiques, l'emphase solennelle, le souci anxieux d'atteindre à l'expression profonde, au Grand Art. Pour tout dire en un mot, prêchant une manière sérieuse de

faire de la musique, je ne condamne pas mon disciple à ne faire que de la musique sérieuse.

* Toute la tradition platonicienne s'oppose à une telle rigueur: dois-je rappeler le rôle que joue chez notre maître Platon la curieuse notion de παιδιά (le sens enfantin de la rigolade): si précieuse à ses yeux que, de peur qu'elle ne se perdît avec l'âge, il prescrivait aux hommes de plus de quarante ans de recourir au vin, et de s'enivrer en mesure, afin de pouvoir continuer à prendre plaisir au délassement du chant et de la danse (*Leg.*, 2, 666 ab).

On n'aura donc pas la superstition de la grande musique: il y a une place, chez nous, pour la musique légère, décorative, qui ne vise qu'à l'amusement, — spirituelle au double sens du mot, comme Ghéon le dit (spirituellement) de Mozart.

Elle se situe à la périphérie de notre pratique musicale, conçue comme technique de concentration. Nous savons quelle est la limite de l'homme, et qu'il ne peut se passer de quelque relaxation; pour un musicien, cette relaxation prendra naturellement une forme musicale. D'où le rôle de la musique légère comme procédé de décapage de la fatigue nerveuse.

Rôle légitime, pourvu que cette musique ne vise pas à la volupté charnelle, mais seulement au bon équilibre, à la santé du corps; il faut qu'elle conserve ce caractère simple et naïf, encore tout physique: une forme supérieure du jeu de quilles. Mais elle n'est qu'une beauté inférieure et il ne faut pas lui porter un amour excessif, qui souillerait l'âme, et aussi bien trouverait en lui-même aussitôt sa punition, car toute beauté corporelle trop avidement poursuivie s'effondre et s'élimine d'elle-même, ne laissant au cœur altéré que cet affreux goût de cendres qu'ont paraît-il les fruits de l'arbre de Sodome (*de Mus.*, 6, 14, 45-46).

On se hâtera donc de proclamer que la musique légère n'est qu'un aspect très extérieur, exotérique, un tout petit côté, non le tout de la musique. Il y a peu de chances pour que nous vivions les années qui vont suivre dans la même atmosphère d'abandon et de médiocrité intérieure que celle des années 1935 et suivantes; je crois cependant indispensable de dénoncer, même si le danger est momentanément passé, la stupidité des *slogans* à la mode à cette époque, où on tentait de confondre la Musique avec les plus ineptes musiquettes: gazouillis ironique, joli, charmant, l'heure exquise, en fin de journée, pour le seul délassement de l'auditeur...

45

Sans doute l'accent mis sur ce caractère a pu revêtir, à certains moments, un caractère de nécessité polémique.

Ce fut le cas dans les années 1920, où il s'agissait d'éliminer les restes de l'esprit « Religion de la Musique » que le debussysme avait hérités du wagnérisme. Mais si le mouvement qui nous poussait alors à crier: l'Art n'est pas une chose sérieuse ! était une réaction spontanée, légitime, la doctrine que nous formulions de la sorte n'en était pas moins stupide (§ 31). Aussi bien la réaction chrétienne fut tout de suite très énergique contre l'abus de la notion gidienne de *jeu*, catégorie prétendue fondamentale.

On ne peut lui attribuer une valeur permanente qu'en en faisant un rappel à l'ordre à l'adresse de l'artiste, du compositeur. Ce sera pour lui un garde-fou: il ne sera pas mauvais de lui rappeler périodiquement les vertus de la musique légère, ne serait-ce que pour le détourner à temps des grands

sujets. J'ai fait allusion à ce danger (§ 27): l'artiste doit toujours craindre de se prendre trop au sérieux: que l'atmosphère spirituelle dont il s'efforce d'imprégner son art ne se reflète pas trop directement, trop littéralement dans la forme de son œuvre.

Je dirai donc au musicien: n'écris pas trop de psaumes, de cantiques spirituels; si le chrétien, sociologiquement, en est rassuré, tu dois, du point de vue de ta santé et de ton éthique, t'inquiéter d'une sacralisation trop accentuée de ta musique. Le danger est d'être inégal au sujet, de boursoufler l'œuvre, en la forçant à se hisser plus haut que le niveau authentique atteint par ta spiritualité personnelle.

† Je l'invite à méditer sur la curieuse ambiguïté que revêt, chez certains mystiques byzantins, comme notre grand Diadoque de Photikè, la notion de θεολογία: elle est à la fois la connaissance supérieure de Dieu, celle du mystique, et la capacité (et le droit) de parler des choses divines. Celle-ci suppose, exige celle-là, car il n'y a rien de plus misérable qu'une âme qui, privée de Dieu, cherche à philosopher sur Dieu (DIAD., c. 7).

Ne forçons point notre talent. Nous rappellerons du même coup l'artiste au sens de la pudeur, l'invitant à ne pas trop s'appesantir sur sa vertu créatrice: qu'il écrive de la musique légère, ce sera pour lui une manière d'être humble, de servir obscurément. Il n'y perdra point son temps, car elle aussi peut contenir de la vraie Musique. Cette valeur spirituelle par quoi je la définis, l'opéra-comique, l'opera-buffa peuvent très bien la contenir. Le sourire, l'ironie même, quand elle n'est pas desséchante, donnent à l'artiste un masque commode, et par là liberté, aisance, sûreté, car le poète est une chose légère et ailée, — et sainte en même temps (PLAT., *Ion*, 534*b*).

Mais (pour revenir à l'usage qu'en fera le public) il faut prendre garde ici au paradoxe implicite qu'est la notion même de musique légère. Je remarque d'abord qu'il faut la défendre contre ceux-là mêmes qui prétendent l'aimer d'un amour quasi exclusif: ils sont les premiers à l'alourdir, et par là à la détruire, tant il est naturel à l'homme de se prendre au sérieux, lui et ce qu'il fait.

Que de fois j'ai noté ce contre-sens, tour à tour ridicule et inquiétant, au cours des années frivoles: on avait beau prétendre n'aimer qu'une musique aérienne et fugitive, on ne pouvait s'empêcher de la charger de tout le poids des valeurs esthétiques. J'ai entendu de la sorte, à l'O.S.P., cette gentille pochade qu'est le *Roi David* joué, solennellement, en chef-d'œuvre, et bien entendu détruite par cette épreuve. Et que dire d'une certaine manière de reprendre la *Kleine Nachtmusik* (K. 255, W. 490), qu'on jouait alors comme si elle devait remplacer la *Cinquième* beethovénienne, tout à fait dans le genre Liturgie du Ciel et de la Terre !

On me dira: pourtant c'est dans la musique légère, cataloguée comme telle, que nous rencontrons souvent la spiritualité la plus haute, la plus pure. L'exemple-type c'est *La ci darem la mano :* il y a peu de page plus sereinement spirituelles, aussi « isangéliques » que celle-là, et pourtant *Don Juan* a été pensé par Mozart comme opéra-bouffe !

Mais prenons garde: cette grandeur supra-terrestre, la partition de *Don Juan* ne la contient qu'en puissance. Pour qu'elle se réalise en acte, il faut que l'âme musicienne sache l'en extraire: qu'elle arrête le déroulement de la comédie, s'établisse sur cet air, ce thème, ce fragment, et s'y approfondisse. Cette musique, on la prend déplorablement au sérieux, alors: où est passée la musique légère ?

C'est qu'en réalité il n'y a pas de musique légère. C'est là une notion commode, utile, on l'a vu, au compositeur, qu'elle met à l'aise vis-à-vis de lui-même, comme dans le commerce avec les hommes. Utile aussi au regard des auditeurs: respectant la dignité mystérieuse de la musique, elle rend les mêmes services que la parabole (afin qu'ayant des oreilles ils n'entendent pas), évite de jeter des perles aux pourceaux: mais l'âme vraiment musicale reconnaît la venue de l'esprit et l'arrête au passage.

C'est une notion polémique, dialectique, et non ontologique: il y a un usage exotérique, superficiel, de la musique, légitime pour le bien du corps. Mais, en soi, la musique n'est pas une chose légère, au sens où le moderne prend ce mot: comme Socrate, elle est sérieuse même quand elle paraît plaisanter.

46

Il faut généraliser: en dépit des apparences, pas plus qu'il n'y a de musique légère il n'existe de musique gaie ou triste. Ce qu'on appelle une mélodie joyeuse reçoit ce caractère de l'élément orchestique, de la danse implicite qui l'accompagne et que mouvement et rythme tendent à extérioriser. La musique dramatique est triste quand elle le veut, mais il s'agit là d'une expressivité surajoutée, non de l'essence pure de la musique (§ 2): celle-ci, répétons-le, se situe dans un absolu d'émotion, au delà de toute spécification sentimentale.

Et par là s'affirme son caractère spirituel, supraterrestre, que tant d'autres faits viennent mettre en évidence: l'opéra réaliste, par exemple, a toujours quelque chose d'un peu

manqué et d'agaçant; ce n'est pas dû à l'excès de conventions (tout l'opéra en est fait, et ailleurs on les supporte), c'est que la mise en scène réaliste s'oppose de façon criante à l'enveloppement spirituel, à la transfiguration quasi divinisante que s'efforce de réaliser la musique autour du drame.

Le même effet de discordance s'observe chaque fois que le musicien accepte la tâche de traiter des paroles trop prosaïques, terre à terre: voir le *Socrate* de Satie, ou même, en plein idéalisme, la *Lettre* de *Pelléas* (sur les mots: bien que nous ne soyons pas nés du même père).

C'est pourquoi le vieil usage avait du bon qui voulait les *libretti* écrits en italien et selon les règles d'une rhétorique artificielle: plus irréels, ils s'adaptaient mieux à la transcendance de la musique.

De même encore dans l'opéra-buffa, si elle atteint vraiment à la musique, elle ne sera jamais grotesque ni ridicule, en dépit de toutes les sornettes du livret: elle conservera toujours la hauteur, la pureté, la sérénité d'une âme noble, où se manifeste, éclatante, son origine immatérielle, l'écho des choses de là-bas...

On résoudra en passant ce que j'appellerai l'aporie shakespearienne de la tristesse musicale, par référence au mot de Jessica (Je ne suis jamais gaie quand j'entends une belle musique), ou mieux à l'admirable *Sonnet VIII:*

Music to hear, why hear'st thou music sadly ?

O toi, ma Musique, pourquoi es-tu si triste en écoutant la musique ?

(La réponse de Shakespeare lui-même, sous le voile de métaphores empruntées à la polyphonie de son temps, est d'ailleurs du plus pur gnosticisme romantique.)

Il n'est pas tout à fait exact que la musique rende triste: disons que son premier contact incite l'âme à une sorte de mélancolie

nostalgique assez complexe à analyser, il y faut toute une subtilité musulmane (§ 30): liée, sans aucun doute, à la structure même de l'esprit (car toute approche du grand Silence l'implique également), elle est faite de la tristesse de rompre le lien trop cher qui nous unit au corps, au monde de ces apparences trompeuses et toujours tant aimées; sentiment confus où le regret de la rive encore mal quittée se mêle à l'incertitude de la rive non encore atteinte.

Ce qui importe, c'est qu'il s'agit d'un sentiment seulement provisoire, lié à l'entrée dans la musique et qui se dissipe à mesure que celle-ci s'approfondit en nous et nous entraîne, à sa suite, au delà d'un humain trop humain, vers les hauteurs sereines et le calme lumineux de l'esprit, vers l'ἀπαθεία, non celle du stoïcien païen, mais celle des Pères du Désert, au delà de toute tristesse énervante comme de toute exultation physique.

47

Je viens d'invoquer, une fois de plus, les privilèges de l'essence pure de la musique; cette notion de musique pure soulève une difficulté qu'il est bon d'affronter. D'une part il est bien vrai (§ 2-3) que, prise en soi, la musique possède une valeur propre: elle est, pour le vrai musicien (c'est même à cela qu'on le reconnaît), une réalité qui se suffit à elle-même. Notre Musique n'a rien à voir avec la musique des non-musiciens: des mondains (robe du soir et loge à l'Opéra), des évêques (composante de la liturgie solennelle), des poètes (les belles imaginations qu'elle évoque), des critiques (contrepoint, tonalité, procédés divers), des philosophes (la Nuit primordiale, ou le Nombre intelligible, etc.)...

Mais, en contre-partie, la Musique est cependant un fait

humain: elle n'est pas un phénomène interstellaire qui subsisterait en l'absence de toute oreille humaine, de soi parfaite et achevée, comme cette pseudo-musique dont rêvait l'ancien Platonisme, faite de la certitude splendide des rapports, λόγοι, mathématiques. Le progrès de notre analyse (§ 26 sq.) nous a amenés à souligner cette autre vérité fondamentale que la musique n'existe que dans, et pour, l'âme humaine; elle est faite pour les hommes, πρὸς τοὺς ἀνθρώπους.

Ce n'est pas là un accident, mais un attribut de son essence. Dès lors il n'est plus permis, en la définissant, de négliger les modalités de son usage. Humaine, elle doit se soumettre à toutes les régulations extrinsèques que l'Ordre impose aux actes de l'homme: pour atteindre sa perfection, il faut qu'elle vive dans une âme qui sache en faire un bon usage, qui, au lieu d'en jouir comme d'une fin illusoire, s'en serve pour s'approcher de la seule Fin légitime, qui est Dieu.

Cela bien compris, les conséquences pratiques s'aperçoivent immédiatement. La première est que la musique est inséparable de son sens (§ 12), du fait d'être comprise, c'est-à-dire d'émouvoir, puisqu'elle ne commence à exister qu'en entrant dans une conscience sous la forme d'un souvenir et d'un jugement, c'est-à-dire d'une émotion spécifique. Remarque élémentaire, mais qui importe: la musique en reconquiert le droit, longtemps suspecté, d'être chaleureuse.

Il n'y a rien à reprendre aux efforts dépensés, il y a quinze ou vingt ans, pour définir la musique *pure*, parallèlement à la poésie pure, à la peinture, à l'art purs. Mais on n'a pas assez pris garde alors que si par là le philosophe en serait satisfait, le musicien, comme son frère le poète, n'en étaient guère plus avancés: il ne s'agissait en effet que d'une compré-

hension théorique de l'essence, non d'une règle pratique définissant les conditions de rendement optimum de l'art.

Le propre de toute théorie est de retentir immédiatement (souvent, hélas, de façon illégitime) sur la pratique: à trop définir une poésie pure radicalement étrangère au didactisme inhérent du langage, on perdit de vue le fait que toute poésie, dès qu'elle n'est pas glossolalie informe, reste quand même *aussi* un langage, et on redescendit rapidement à une glossolalie inhumaine; à peine le philosophe eût-il isolé cette essence pure de la poésie, que les poètes prétendirent nous servir ce vitriol à pleins verres, et nous sommes tombés en pleine paranoïa...

* Ceci utilise largement les résultats obtenus sur ce terrain parallèle au nôtre par les belles recherches de Raïssa Maritain *(Sens et Non-sens en poésie*, etc.). On n'a pas perdu moins d'occasions de s'égarer autour de la notion de peinture pure: cf. Aragon, *La Peinture au défi.*

Le même passage dangereux et illégitime du définir au réaliser l'essence pure a été commis dans la musique: on oublia qu'à trop purifier la musique, comme lorsqu'on raffine trop (le mot est charmant) la nourriture de l'homme, sucre ou farine, on diminuait sa richesse, son efficacité, sa réalité même; c'était retourner à la mélopée du pâtre, à la simple note tenue, au coup de gong.

C'est à la recherche d'une telle musique pure, c'est-à-dire en fait d'une musique vide, inhumaine, qu'on perdit tant de temps au cours des années 1920, sous l'emblème du formalisme; c'est un tel fantôme que poursuivent encore les derniers Schoenbergiens: celui d'une musique d'acier, implacable, se déroulant férocement en vertu d'une prétendue logique.

propre, souverainement indifférente à notre cœur d'homme, à ses émotions (à toute absence d'émotion). Seulement cette musique pure n'était plus de la Musique !

48

Il faut réagir, unir la musique à son effet sur nous, la plonger dans la pleine et totale réalité humaine. On s'aperçoit vite qu'il n'est pas utile, ni d'ailleurs possible, de la séparer des autres formes d'activité de l'esprit, et d'abord des sources profondes auxquelles celui-ci s'alimente (philosophie, nation, religion). La musique a beau se situer au delà de toute spécification émotive ou doctrinale, elle n'en exprime pas moins la profondeur spirituelle de l'homme, du compositeur qui s'en délivre et la crée, de l'amateur qui la recrée et s'en nourrit: tous les grands enthousiasmes, toutes les passions spirituelles, qui soulèvent l'âme et la meuvent, se reflètent dans la musique, encore que transfigurées, transposées par l'anonymat de l'art pur.

Si cela est vrai, à fortiori il n'est ni nécessaire, ni souhaitable, que la musique s'isole des sujets d'inspiration que ces grands mouvements de l'âme lui proposent, qu'elle refuse de participer, à titre de composante, à la liturgie, à telle fête populaire, etc. Et plus généralement, qu'elle refuse de collaborer dans des formes complexes avec les arts apparentés à elle, danse, théâtre, poésie.

Il ne faut pas confondre la musique pure, essence, aux yeux du philosophe, de toute musique et ce que techniquement nous appelons de ce nom, c'est-à-dire une musique qui n'est

associée ni à un programme, ni à un texte chanté, ni à la danse. La musique pure n'est pas une variété, une espèce chimiquement pure, comme un alcool de plus haut degré; elle est l'essence de toute musique, la corde qui sous-tend l'arc et lui confère cette tension intérieure où réside sa vertu. Lorsque nous écoutons une mélodie ou assistons à un ballet, c'est la musique que ces œuvres renferment qui par elle-même nous émeut, nous musiciens, et nous retient.

Dès lors je ne vois pas que la musique appliquée (lyrique, dramatique, etc.) risque d'être moins belle, puisque la qualité de sa Musique peut être la même. On a le droit d'estimer, au contraire, qu'une telle musique a toutes sortes d'avantages. Celui-là même, pour commencer, que nous reconnaissions à la musique légère (§ 45): humilité, pudeur, discrétion.

La musique soi-disant décorative, appliquée à la messe, à l'opéra, aux fêtes de la cour, aujourd'hui au cinéma, humble servante que personne ne contemple, peut s'appliquer consciencieusement à sa tâche, sans autre souci que de la bien faire, et d'être elle-même, et parfaite. Au contraire dès qu'on l'isole de tout ce qui n'est pas elle, on l'oblige à défiler, nue, sous le feu des projecteurs braqués. Elle ne tarde pas à connaître la tentation de l'impureté: infectée de toute sorte de préoccupations encombrantes, message, révélation à apporter, souci paralysant d'être à la hauteur du destin royal qui lui est offert, etc.

D'autre part, redisons-le encore, le musicien, μουσικὸς ἀνήρ, est d'abord un homme, et non une Muse, une pure Idée: un homme, un être charnel, complexe, alourdi — terrestre et terreux, impur. Pourquoi se scandaliser d'une musique impure ?

Souvent la musique gagnera en efficacité en s'insérant dans un complexe qui saura davantage assiéger et atteindre notre complexe cœur. Elle n'a rien à gagner en se coupant de tout ce qui a prise sur l'homme. A s'efforcer d'être pure, elle risque de périr d'inanition (nous avons rencontré de tels squelettes, dans les éditions de la Sirène, autour de 1920).

Il n'est pas vrai, comme on le dit, qu'un opéra réussit d'autant mieux que ses paroles sont plus stupides: Gluck a été servi par la sobriété dramatique de tels de ses livrets; la *Flûte Enchantée*, elle, a bien souffert du sien ! Sans doute, pour le vrai musicien, la platitude de leur programme n'ôte rien de leur grandeur cosmique à l'Introduction et aux Divertissements des *Tableaux d'une Exposition* (représenter l'auteur lui-même, allant d'un tableau à l'autre !). Par contre ce n'est pas une coïncidence négligeable que celle qui situe les grands sujets de Moussorgsky aux sommets de l'histoire spirituelle du peuple russe (*Boris* et le Temps des Troubles, la *Khov.* et le Raskol): coïncidence qui ne suffirait pas pour que sa musique soit géniale, qui ne lui ajoute rien en tant que musique, mais qui rend cependant l'œuvre qui la renferme plus haute, plus pleine, plus totalement humaine.

Oui, une musique impure, si l'on veut, mais impure comme l'humain. Il est d'ailleurs très contestable qu'on puisse réaliser une musique concrète, vivante, qui soit entièrement dépouillée d'éléments extra-musicaux: l'effet produit par le timbre, l'éthos caractéristique des instruments, par exemple, est fait de bien autre chose que de la superposition de mouvements sinusoïdaux de périodes sous-multiples les unes des autres; il paraît inséparable de certaines associations sentimentales, d'un caractère qui est bien sociologique et non strictement musical.

L'harmonium évoque en France l'atmosphère église de campagne et catholicisme rémanent; en Allemagne, aux Etats-Unis,

c'est le piano du pauvre, l'instrument familial autour duquel se rassemble le quatuor improvisé.

Au prix de quelle tradition littéraire, et de quels contre-sens sur le grec et le latin, notre flûte traversière a-t-elle pris son caractère agreste et pastoral ?

Il n'y a pas à se scandaliser : c'est cela notre musique, cette chose incarnée dans notre vie terrestre ; elle n'est pas tout à fait la pure mathématique dont rêvait saint Augustin à l'école de ses maîtres païens. Ses éléments extra-musicaux pénètrent plus profondément qu'on ne croit dans notre âme.

J'ai dit ailleurs (§ 7, 11) les raisons profondes qui font que la meilleure façon de faire de la musique n'est pas d'assister à un concert, fût-il dirigé par un grand chef de classe européenne. A ces raisons s'en ajoutent d'autres, qui pour être en apparence extrinsèques, n'en sont pas moins fortes : quand je nous vois au concert, raides et empruntés, quand je souffre d'être si mal assis en face de ces quatre-vingts ou cent salariés qui s'escriment grotesquement avec leurs archets sur l'estrade, je nous trouve laids et je regrette le libre pipeau grec ou le noble luth (quelle déchéance de l'avoir abandonné, lui si difficile à maîtriser, pour l'immobile clavier), ou du moins le clavier léger du petit orgue qu'on pouvait descendre au jardin (celui de la Dame à la Licorne, tu te souviens, Abelone ?), ou votre virginal à la rigueur, Maîtresse brune. Nous sommes laids, et comment, étant laids, pourrions-nous enfanter en nous de la belle musique ?

C'est ce qui fait le prix de ce mot d'Alcibiade, si joliment rapporté par Plutarque (*Alc.*, 3) : Il ne voulut jamais apprendre à jouer de la flûte, parce que ce talent lui paraissait méprisable et indigne d'un homme libre. Il disait que l'usage du plectre et de la lyre n'altère point les traits du visage, et ne lui fait rien

perdre de sa noblesse ; mais que la flûte déforme tellement la bouche et la figure entière, qu'on est à peine reconnu de ses meilleurs amis...

49

Dans son ensemble, la marche de notre recherche s'est trouvée jusqu'ici orientée plus vers l'auditeur, le consommateur de musique, que vers le compositeur. A bon droit : la musique étant faite pour l'homme, c'est l'existence d'un auditeur (au moins éventuel) qui justifie seule le créateur et les sacrifices qu'il consent à sa vocation. Mais il est temps de s'occuper un peu de lui et d'esquisser, au moins d'un schéma sommaire, les cadres de son éthique propre.

Nous tenons déjà un point de départ assuré : si, comme je l'ai montré (§ 15), la tâche du musicien est, cherchant à imiter une réalité intérieure, d'inventer et de combiner des signes sonores, son génie est de l'ordre de la technique : constructeur de modèles, d'équivalents ingénieux, c'est un artisan, et non un Prophète, ni le fils des Prophètes.

Précision capitale, qui va nous permettre d'arracher l'artiste à l'idéologie sacrilège du Créateur : il ne crée pas, il imite simplement, de son mieux, un modèle qui lui est donné comme à nous ; il n'a pas à se poser par suite en émule de Dieu. Perspective rassurante, et pour le théologien, ainsi débarrassé des inquiétudes musulmanes à son sujet (§ 30), et pour le musicien lui-même, à qui nous restituons par là l'innocence et la liberté.

L'innocence : il n'a plus à se sentir accablé par l'angoisse du prophète aux lèvres souillées, sans cesse à mesurer en lui la

température atteinte par l'Esprit, à se demander si la main du Tout-Puissant est encore sur lui ou l'a déjà abandonné. Nous le ramenons à une bienfaisante, rafraîchissante humilité: tu es un ouvrier comme les autres; mets-toi à l'œuvre comme eux et tu te réjouiras, toi aussi, du travail de tes mains, de la belle ouvrage bien faite. Nous le délivrons de cette illusion de se prendre pour un Magicien, aussi dangereuse du reste pour son œuvre que pour lui, l'œuvre qui, chargée d'éléments étrangers d'un contenu spirituel douteux, tournait si souvent à l'emphase (l'artiste qui s'imagine avoir franchi le voile du Sanctuaire amplifie inconsciemment son geste)...

Nous lui rendons la liberté: la Musique, étant Esprit, peut souffler où elle veut. Son efficacité ne réside pas dans les intentions de l'artiste, ni dans le message qu'il aura cherché à lui confier, mais dans l'usage droit que saura en faire l'âme de l'auditeur altéré de silence; sa valeur, par suite, se trouve dans la perfection interne qui la rend apte à un tel usage, perfection qui consiste dans l'exacte imitation, au moyen de schémas sonores, d'une musique silencieuse entendue dans le secret du cœur. Le créateur, s'il est musicien, introduira la Musique dans tout ce qu'il fait, quel que soit le genre.

S'il existe quelque chose qui puisse passer pour la plus haute cîme de notre art, où l'on sente le génie se jouant sans effort, comme le Leviathan du *Ps.* 102, ce sont bien les Sonates de Domenico Scarlatti: or celles-ci n'ont été pour sa volonté que des *Exercices pour le toucher du clavecin.*

L'œuvre est libre: qu'elle soit ce qu'on voudra, rien ne l'empêchera jamais d'être Musique. Conséquence pratique d'un intérêt essentiel pour l'artiste, car je n'ai garde d'oublier l'aspect économique et social de son problème (même le prêtre

vit de l'autel): nous entrons dans une époque austère et barbare où la culture va redevenir cryptique et recrutera ses fidèles dans le secret et le silence (c'est d'ailleurs ainsi que naissent et croissent les grandes cultures); nous ne sommes plus au temps où l'artiste était roi et l'art une valeur marchande que les Philistins achetaient les yeux fermés comme savonnette à vilain. Il faut prévoir (c'est le rôle du théoricien) des positions de repli: c'est pourquoi je dis au compositeur: ne t'inquiète pas, écris la musique qui peut encore se vendre, ne rêve pas des choses impossibles à monter, replie-toi sur les petits genres, piano à deux mains (facile), *lieder* à une voix, accepte toutes les commandes, fais du cinéma, supporte toutes les servitudes, elles peuvent être fécondes; si toutefois tu n'oublies pas ce qu'est l'Esprit et ce qu'est sa musique, tu pourras mettre de la Musique partout, et les vrais musiciens sauront la reconnaître au passage.

50

Mais ce n'est pas une solution suffisante que de rattacher de la sorte le musicien à la catégorie de l'artisan, du producteur visant à l'œuvre bien faite. A trop insister, on s'expose à un grand risque: celui de sacrifier la dignité humaine de l'artiste au caractère inhumain, infra-humain de son art. Celui qui s'attache à fabriquer quelque chose (c'est à bon droit que la catégorie classique de l'*ars*, τέχνη, réunit le musicien et le serrurier), en tant qu'il s'y absorbe, n'est plus un homme et rejoint à la limite l'abeille maçonne ou le rossignol chanteur (*de Mus.*, I, 4, 5-6).

* Je n'ai pas à reprendre ici, mais seulement à récapituler, les analyses si concluantes de J. Maritain, *Art et Scolastique*, p. 11, 23: l'art (la création) a un pouvoir tyrannique, absorbant; il nous délivre de l'humain, mais c'est une évasion par le bas.

Il convient donc de rappeler ici au compositeur qu'il reste tout de même un homme, qu'il ne doit pas sacrifier son âme à son œuvre, qu'il lui incombe comme à tout autre d'être vertueux, chaste, économe, bon père, citoyen, etc. Corvée ennuyeuse, je le veux bien, car toutes ces vertus à pratiquer n'ont rien à voir avec sa vocation d'artiste et même en un sens vont contre sa perfection d'artiste. Il n'y a pas de solution théorique à ce conflit (il est normal que l'artiste soit inhumain pour sa femme, comme il est mortel pour lui d'être saisi d'une trop grande passion, pour ladite femme, ou une autre, ou pour Dieu, car dès lors à ses yeux son art ne compte plus: *mihi videtur ut palea*, disait pour finir saint Thomas lui-même de son art de fabriquant de Sommes): tout le tragique de la vie est de se sentir déchirée entre des valeurs également réelles, et qu'il faut cependant savoir sacrifier à temps.

Il faut encore tenir compte d'une autre manière du fait humain: si l'art de l'ouvrier qu'est le musicien réside dans le faire, son existence d'homme n'est justifiée que par la finalité incluse dans l'objet fabriqué: son effort devra se dépenser dans une œuvre qui aura une valeur humaine, ou il restera vain.

On ne le répètera jamais assez, parce que le musicien, comme tout producteur, a besoin d'un effort constant pour résister à l'« idole dévorante » qui le porte à tout sacrifier à la perfection technique de l'art; effort qui doit s'alimenter, recourir aux sources spirituelles, religieuses, et non pas esthétiques, de l'âme. C'est donc son devoir strict de cultiver

en lui ces valeurs suprêmes dont la musique, même considérée du point de vue de l'œuvre à réaliser, est inséparable.

Car nous le savons maintenant, l'œuvre musicale ne réside pas dans le papier à portées couvert de signes sonores; elle n'est même pas dans l'exécution, l'audition même; elle est « là-bas », dans cette zone mystérieuse où l'âme humaine s'arrache au tumulte et s'épure dans le silence. C'est à cette action secrète sur l'âme des hommes que le musicien doit penser avant tout quand il crée; s'il l'oublie (et il est toujours tenté de l'oublier: n'est-ce pas arrivé, par moment, même aux plus grands, même à Jean Sébastien), il n'est plus rien: ses schèmes sont vides, ses formules sans portée, son art un répertoire de signes, la musique a disparu.

† Je me devais d'insister: ce danger permanent est aujourd'hui plus aigu que jamais: la crise de la culture dans laquelle nous nous débattons depuis vingt ans nous a fait vivre dans une musique, dans un art vidé de tout contenu spirituel, de toute valeur humaine. L'artiste, simple compagnon serrurier, faisait des serrures, sans se préoccuper si elles pourraient servir à ouvrir ou fermer une porte réelle. La musique, l'art, comme tout hélas, la science, l'histoire, la politique, l'économie, s'isolaient et saisis d'une myopie soudaine ne visaient plus qu'au but immédiat, *découronnés* de leur Fin; alors que la santé réside dans l'adaptation, la soumission de chaque technique à la Fin qui la dépasse et la justifie.

Ce diagnostic sévère ne s'applique pas à la seule musique formaliste des années 1920: ce ne sont pas les tentatives esquissées de l'*Opéra de Quat'sous* (1929) à la *Jeune France* qui pouvaient suffire à réintroduire l'humain dans notre art. En littérature, en peinture, le retour au sujet, le « nouveau réalisme » ont pu faire illusion à l'esprit superficiel; l'abstraite musique, elle, restait protégée par la pureté même de son essence contre cette adaptation tout extérieure à un mot d'ordre imposé. Le mal dont elle souffre est celui de la civilisation toute entière: absence d'un

système de référence métaphysique, et par suite destruction de l'unité de la cité spirituelle. A le guérir, ni le marxisme, ni le fascisme n'ont suffi: en dépit de leurs ambitions, ce sont là des doctrines dont le champ d'application est étroitement délimité (économique, ou politique); elles laissent intact le problème de l'homme qui s'y retrouve tremblant et nu.

Mais revenons à la technique:

51

Dans les cas les plus favorables, l'artiste est soutenu dans son effort par les liens de compréhension et de communion qui l'unissent à son prochain, à son public dont les exigences, les demandes, la sympathie l'aident à maintenir son art à un niveau de plus complexe et plus parfaite réalité humaine.

Que ces liens viennent à se relâcher, que les artistes, n'étant plus sollicités par une attente, soient un peu trop livrés à eux-mêmes, et on les voit s'effondrer aussitôt, perdre de vue le but humain de l'art, et bientôt tout bon sens, — ne plus se préoccuper que de recettes, trucs de métier, procédés techniques. Séparé de son usage légitime, l'art perd son équilibre et s'emballe comme une poulie folle.

* Tous les arts ont connu ce déséquilibre au cours de leur histoire: un bel exemple est celui que présente, au f° 15 *r*, l'album de Villard de Honecourt. Ces architectes gothiques passent, à bon droit, pour les plus parfaits artistes: hommes d'un métier sûr, probe, rationnel (quoi qu'on ait dit), en communion avec une civilisation saine, soutenus et enveloppés par tout un élan spirituel. Et pourtant, dès qu'ils étaient seuls, entre eux, la frénésie technique les saisissait: d'où ce plan de déambulatoire, parfaitement insensé, qu'imaginèrent, se défiant l'un l'autre, maître Villard et

son confrère Pierre de Corbie, *hunc presbiterium invenerunt Ulardus de Honecort et Petrus de Corbeia inter se disputando.*

Les musiciens ont été de la sorte abandonnés à leur technique de façon beaucoup plus constante et plus radicale que les peintres ou les écrivains. Le public, pris dans son ensemble, s'associe peu au travail du musicien qui lui apparaît de loin, vague sorcier cuisinant des philtres sonores. Qu'il méprise sa cuisine ou révère sa sorcellerie, le public n'établit qu'un lien très lâche entre ces procédés du technicien et sa propre délectation. Cela s'explique sans doute, tant le rapport entre les artifices de la musique sonore et la Musique induite chez l'auditeur est seeret et contingent.

Le résultat est fâcheux: le producteur n'est pas assez surveillé et maintenu. C'est le malheur de la musique, cet art méconnu (Schloezer), de s'adresser à un public qui en fait l'ignore, soit qu'il lui demeure étranger (quelles exigences proprement musicales avait en effet le public de l'opéra ?), soit qu'il l'aime d'un amour sincère, mais trop humble, confessant ingénûment qu'il n'y entend rien. Reste un petit clan(je ne dis pas une élite) de dilettantes qui, frottés d'un peu d'harmonie et de contrepoint, s'efforcent d'en parler et d'y penser comme les musiciens de métier, d'un point de vue technique, donc antiesthétique, s'intéressant moins à la nourriture que leur âme en tire qu'à la manière dont cette musique est bâtie.

Comment s'étonner dès lors de la confusion constante entre la Musique et le procédé technique, cette non-musique, confusion qui se manifeste tout au long de l'histoire, et jusqu'au sein de l'œuvre même de nos plus grands maîtres. Conquête du contrepoint, évolution de la fugue, de la sonate,

toute l'histoire atteste l'accent mis sur l'écriture sonore, l'attention et l'effort indûment concentrés là-dessus, comme si la Musique n'était pas autre chose — et ailleurs.

J'en appelle à notre expérience quotidienne: que de déceptions, quel énorme déchet ! Que d'œuvres vides, et dans une œuvre que de parties mortes, sans contenu réel, c'est-à-dire spirituel. Que de fois, au lieu de la Musique attendue, ne découvrons-nous que du bruit, une musique *sonore* qui se révèle stérile, incapable de s'élever plus haut que la musique *entendue*, de se transmuer en valeurs plus essentielles. Qu'importe qu'elle puisse être logiquement construite, habilement menée: cela ne présente pas plus d'intérêt que d'assister pour la n^e fois à une démonstration géométrique élémentaire (à cette musique, qui demeure purement matérielle, la vieille réduction à la mathématique s'applique de plein droit !); le souvenir glacial qu'elle nous laisse ne porte pas en lui-même d'émotion, de sens pour l'âme: il se refuse à se laisser sublimer en musique de jugement, à se laisser assumer par l'Esprit.

Alors même qu'ils ne s'égarent pas entièrement hors de la Musique, les compositeurs ont tendance à livrer leur œuvre tout encombrée d'éléments extra-musicaux, — de matière sonore (au sens péjoratif que notre analyse platonicienne a donné à ce terme), de dure matière indigérable, inattaquable à l'acide spirituel. Que de développements vides, de modulations pesamment préparées, de cadences sur-évidentes ! Avec quelle ingénuité les voyons-nous étaler au grand jour la « construction », la structure de leur « édifice » sonore ! Ils éprouvent une naïve satisfaction à nous entretenir longuement de leurs travaux d'approche et de cheminement: le peintre, lui (à moins de s'appeler Hodler, et d'avoir pour clients des bourgeois suisses), efface du moins ses carreaux, le tableau fini !

Voilà qui nous amènerait normalement à donner tout un Traité de l'œuvre et de la forme musicales. De ce traité je ne puis esquisser ici que les prolégomènes, qui seuls relèvent de la compétence du théologien. On les ramènerait sans peine à un principe unique: tout le problème de la création se trouve orienté par la finalité spirituelle et humaine de la musique — cette fin qu'elle doit atteindre, sous peine de n'être pas.

52

La théorie de la Forme musicale est tout entière à reprendre: ce qu'on a jusqu'ici enseigné sous ce nom ne saurait en tenir lieu, se situant en deçà de la véritable musique, et laissant par suite le problème intact. La cause en remonte à un double vice de méthode.

Pour une part, en premier lieu, l'analyse des formes est étudiée non dans la musique elle-même, exécutée ou entendue, mais, de façon statique sur la partition écrite, qui est à la musique réelle ce que les dessins d'Erwin de Steinbach sont à la cathédrale de Strasbourg: il est facile d'observer le rôle qu'y jouent les métaphores empruntées précisément à l'architecte (équilibre, symétrie, etc.), rôle qui ne s'explique que par un recours au texte écrit, car de telles métaphores impliquent une juxtaposition dans l'espace. On a le droit de se demander si elles conservent un sens appliquées à la musique, car que peut signifier une juxtaposition projetée dans la durée mouvante, puis dans un souvenir sans dimension! Du coup, tout ce qui dans nos manuels concerne le plan, la décomposition du discours musical en parties, sections,

périodes, phrases, motifs n'est que spéculation vaine, sans contenu réel.

Quant au reste de la théorie classique, il n'est pas moins étranger à l'essence véritable de la musique. Formulée dans l'école, et en fonction de l'apprentissage de l'artisan-compositeur, elle s'établit consciemment et volontairement au niveau de la matière, du schéma sonore, et n'appréhende pareillement que de la non-musique: les recettes de la modulation ne sont pas plus de la musique que la résistance des matériaux n'est un aspect de l'architecture. Les procédés de la technique y sont étudiés après avoir été artificiellement séparés du sens qui les anime dans une œuvre vivante, désintégrés de ce double mouvement d'incarnation et d'assomption qui constitue la dialectique musicale; elles deviennent alors des choses, définies, maniables par suite, mais inertes, mortes. Ce sont ces abstraits artificiels (les notions de sujet, de thème, de développement, par exemple) qui sont responsables, pour une bonne part, de ce déchet que nous constatons dans notre littérature musicale, et de notre ennui.

Il faut réagir, se refuser à appeler Forme l'assemblage de ces moules vides, cette matière sonore séparée de l'Esprit qui l'anime et la justifie. Que le compositeur en particulier prenne garde et ne lui laisse pas usurper dans son attention une place plus grande que celle qui lui revient. Il ne doit pas s'exagérer l'importance de ces procédés techniques, dont la connaissance et le maniement constituent sans doute son art, et méritent par suite ses soins et son zèle, mais qu'il doit savoir maintenir étroitement dans leur rôle d'instrument, d'outil, de moyen subordonné à une fin, — qui est d'imiter à l'échelle du son la musique du silence, et d'en induire une analogue chez l'auditeur.

On est amené de la sorte à se faire une image plus riche, plus souple, plus vivante de la Forme musicale, dans laquelle on ne pourra plus séparer les schémas sonores de la Musique qui vient les habiter et leur confère, avec un Sens, leur être.

53

Il faut aller plus loin: ces schémas, ces formules sonores ne se trouvent pas seulement subordonnés à la musique comme un moyen à sa fin; ce rapport est de plus affecté d'une contingence radicale. Je n'aperçois en effet aucun lien nécessaire entre la musique découverte au sein du Silence par l'attention pieuse du compositeur et les formules sonores par lesquelles il tente d'en matérialiser une imitation: comment pourrait-il en être autrement, puisque la musique prise en elle-même, que ce soit dans sa source ou dans son accomplissement n'est ni matérielle ni matière ? Il est vain d'espérer jamais déduire, d'une doctrine quelle qu'elle soit, une théorie nécessaire de la technique musicale.

On a pu le croire, à certaines époques, mais cela n'a pu être vrai que d'une vérité sociologique: convention, non nécessité.

On l'a cru par exemple à la fin de l'époque classique (voyez déjà le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau où cette certitude s'étale avec assurance): on pouvait croire alors nécessaires les conventions de l'harmonie, de l'harmonie classique, ce bel édifice aux nobles proportions que Schopenhauer pouvait mettre en parallèle avec l'édifice du Monde Idéaliste (construction aussi satisfaisante, parce qu'aussi artificielle): avec sa basse lente, ses parties de *ripieno*, la haute mélodie libre et aérienne conduisant l'ensemble.

Tout cela, et le système de la tonalité, et les règles si strictes de la carrure constituaient un κόσμος musical aussi unifié et eurythmique que la géométrie grecque. Hélas, hélas, nous l'avons détruit ce monde si beau, *die schöne Welt !* Il git parmi nous en pièces, et nous mesurons, après coup, sa contingence !

La révolution radicale qui a brisé les cadres longtemps solides de la langue musicale classique, la curieuse et persistante anarchie qui lui a succédé, mettent en évidence le caractère conventionnel de tout système de signes sonores: nous continuons à comprendre et à goûter les Classiques, mais la langue qu'ils parlent ne nous apparaît plus comme la seule langue concevable; elle n'est qu'une des langues possibles que l'Esprit puisse parler pour s'incarner dans la musique; nous en avons appris tant d'autres depuis !

On peut d'ailleurs discuter sur l'étendue des bénéfices pratiques que nous procure la situation présente. Il est évident que l'existence d'une langue musicale admise unanimement présentait de grands avantages pour les artistes comme pour le public: cette sorte de commodité que fournissent toutes les conventions qui facilitent le commerce entre les hommes, l'usage par exemple du latin comme langue scientifique, etc.

Certains ne peuvent s'empêcher de souhaiter la reconstitution d'une telle langue commune, le retour de notre art à une de ces périodes de calme jardinage qui, faisant moins de place à l'originalité, admettent volontiers un « plus grand commun diviseur » relativement considérable entre les divers tempéraments d'artistes. Leur avis peut se justifier, eu égard à la faiblesse de l'homme, par économie, comme disent les théologiens grecs-orthodoxes.

L'opinion contraire n'est pas moins légitime qui voit dans l'abandon des conventions classiques une véritable libération pour l'art musical, la racine d'immenses progrès possibles, — libération parallèle à celle qu'a représentée pour la littérature la révolution romantique qui a brisé les cadres, si tyranniques eux aussi, de la

vieille rhétorique grecque. Qu'il s'agisse de rhétorique littéraire ou musicale, le danger est le même: une fois les procédés admis, dont l'école a vite fait de dresser et d'enseigner le catalogue, il n'est pas difficile au bon élève d'en acquérir la maîtrise; il peut se croire dès lors, et se croit bientôt, en possession de tous les secrets de l'art: la basse cuisine de l'écriture l'emporte fatalement sur le contenu essentiel, l'éloquence sur la poésie, la non-musique sur le musical...

54

Même dans les époques tranquilles où, l'accord s'étant établi, l'artiste est mis en possession d'un arsenal complet de procédés techniques, de formules, de plans et (comme on dit, à tort) de « formes », la Forme qui se situe encore au delà reste tout entière pour lui à inventer, à conquérir.

L'exemple-type est celui de Mozart: l'historien nous explique avec complaisance que celui-ci n'a, pour ainsi dire, rien créé en fait de procédés sonores, qu'il se contente, le plus souvent, de puiser dans le vaste répertoire des traditions classiques dont tant de choses avaient concouru à lui donner une maîtrise incomparable: l'époque, le milieu, l'éducation, sa précocité, sa facilité d'assimilation prodigieuse. Il n'y a à peu près rien, dans l'écriture de Mozart, qui ne se retrouve ailleurs, et pourtant la musique de Mozart n'appartient qu'à lui, ne ressemble à nulle autre, rend un son auquel nul ne se méprend; — dès qu'elle atteint au niveau de la véritable musique.

Muni du bagage autorisé que son temps lui concède en fait de technique et de métier, le musicien s'avance au-dedans de lui-même à la rencontre de la musique. Il ne faut pas se dissimuler combien ce bagage est léger et se révèle bientôt insuffisant. Nous savons (§ 14) quelle est la tâche qui attend

le créateur, tâche redoutable qui s'accomplit dans une solitude douloureuse et dans l'angoisse. Le musicien est seul et lutte dans les ténèbres du Silence aux prises avec des monstres, avec cette musique informe et nue qui lui apparaît indistincte et fuyante. Le problème est de fixer quelque reflet de son essence mystérieuse sur la matière sonore en combinant ces procédés et ces schémas dont la sécheresse, l'imperfection, l'impuissance lui apparaissent tragiquement. Il lui faut en tirer une image, une imitation de ce modèle insaisissable, dans laquelle le Silence rendu palpable, sensible, accessible à l'homme, ait enfin consenti à prendre Forme.

Cette notion de Forme, quel que soit l'aspect déterminé que l'œuvre recevra sous l'influence de la conjoncture (tempérament de l'artiste, état de la technique, mœurs artistiques du temps), se laisse ramener à un principe unique: ce que Lourié appelle le Logos sonore, et qui n'est autre que le *Sens*, la valeur spirituelle que cette œuvre revêt pour l'âme humaine qui la reçoit et s'en nourrit — ce sens qui de l'ensemble des sons divers, recueillis au sein de l'esprit en souvenir et jugement, fait une musique.

Pour en préciser la nature, on utilisera à nouveau, et cette fois en la généralisant, l'intuition fondamentale d'Aristoxène sur l'unité synthétique de la mélodie (§ 6): de même que celle-ci ne se définit pas par la somme de ses notes élémentaires, mais bien par l'écho complexe et compact que l'âme en conserve, de même l'œuvre musicale, matériellement concrétisée par un flux sonore qui s'écoule au néant d'un mouvement inexorable, n'existe que sous la forme spirituelle d'*un* souvenir et d'*un* jugement esthétique (jugement d'une nature propre, plus émotif qu'intellectuel, nous le savons).

La Forme est cette unité supérieure où se recueille le fruit de tous les efforts dépensés; pour atteindre à la forme parfaite, l'œuvre doit être *une*, présenter *un* sens au regard de l'esprit; faire un tout dont les parties mutuellement dépendantes se tiennent ensemble, *cuius participatio eius in idipsum*, comme le dit l'Ecriture de la Cité parfaite (*Ps.* 122, 3), dont tous les aspects, les moments successifs soient liés les uns aux autres par ces rapports secrets, cette logique interne qui assure l'unité vitale d'un organisme vivant.

Pratiquement, le compositeur devra sans cesse veiller à sauvegarder cette unité, à rendre ce lien plus sûr et plus serré. La musique qu'il fixe dans sa mémoire (ou sur le papier) à mesure qu'il la dessine sur le champ de son attention imite, on l'a vu (§ 15), le jaillissement spontané, souvent incohérent et désordonné, de la musique intérieure. A lui de ne pas s'égarer dans ce dédale, de suivre, sans s'en laisser détourner, le fil d'un progrès continu.

Il lui faut, instant par instant, vérifier la sûreté de ce lien logique qui relie par une force intérieure chaque moment du discours musical à celui qui le précède ou le suit. Il surveillera avec une vigilance inquiète les passages où l'attention se fatigue et l'intérêt fléchit; il saura quand il le faut rendre l'expression plus intense ou au contraire ménager un divertissement; travail délicat et qui se situe bien au delà des recettes de l'école, de l'opposition du thème et des développements (notion absurde, qui conduit fatalement aux morceaux de remplissage).

Tour à tour le musicien devra reprendre son esquissé, couper net ce qui s'égare, resserrer ce qui foisonne et tourne sur place, alourdir (par une reprise, par exemple) l'instant

décisif qui doit s'insérer en pleine attention comme un pivot solide au centre du souvenir et du jugement futur, ménager ailleurs une transition nécessaire, ou à l'opposé rendre un contraste plus abrupt.

L'œuvre tout entière doit s'avancer vers son terme d'un mouvement continu, ne faire qu'un aux yeux du jugement final: dans l'expérience sonore où elle se manifestera d'abord, tout, les silences, les points d'orgue et les reprises, s'enchaînent dans la durée en un flux continu. Il faut que le sens, comme le son, croisse avec la même unité, le même élan organique et progressif.

Soutenir un tel point de vue n'est pas réintroduire dans notre musique l'ennuyeuse doctrine wagnérienne de la mélodie infinie (oui, in-finie: l'odieux ἄπειρον): vos beaux yeux d'amour mourir me font, parce que... et que... et que... Nous ne perdrons pas de vue le caractère humain de la musique, et qu'elle doit par suite tenir compte des limites de l'homme, de son attention, de sa mémoire. La prudence et la charité exigent de l'artiste qu'il ménage nos facultés.

Je veux bien que les musiciens du XVIII^e siècle, avec leurs airs carrés et brefs, se soient faits de l'homme une image frivole, à force d'indulgente faiblesse pour sa mémoire. Ce n'était pas une raison pour précipiter la musique dans une durée monstrueuse à force d'indétermination, valable seulement pour des Génies barbus, contemplateurs patients de quelque cosmogonie barbare.

La Forme est inséparable du Sens: tel est le principe simple auquel il convient de s'arrêter. Il est à double entrée: le musicien, comme déjà le poète (§ 12) l'invoquera d'abord, de façon rassurante pour lui; il lui servira à faire reconnaître l'autonomie légitime, la valeur spécifique de sa musique, qui

vaut par elle-même et non par le message dont on prétendrait l'alourdir (§ 2).

Mais il se retourne bientôt contre lui s'il se laisse aller à la facilité, à la rhétorique, à l'idôlatrie de son propre métier: ce principe en effet lui rappelle que l'œuvre n'a d'autre fin que la valeur émouvante qu'elle prend au sein de l'âme humaine; la forme n'apparaît qu'avec le sens et finit avec lui, ce qui exorcise de façon radicale l'idole apollinienne.

† J'ai déjà eu à le proclamer (§ 36): rien ne serait plus opposé à l'esprit de notre doctrine qu'un amour déréglé de la forme, conçue comme existant en soi et recevant, pour elle-même, l'hommage de notre attention. La musique n'est pour nous qu'un moyen d'ascèse intérieure; elle n'a pas d'existence légitime en dehors du mouvement qui l'anime, et nous entraîne à sa suite à la rencontre de Dieu: elle ne doit pas s'interposer comme un obstacle opaque entre l'âme et Lui.

Pour rester sur le terrain pratique, il est facile de souligner l'avantage, même technique, que le musicien retirera d'une telle doctrine. Il s'habituera à penser à ce qu'il dit plus qu'à la manière dont il le dit; il évitera le péril que je lui ai signalé (§ 51), d'attacher trop d'importance aux moyens techniques, les considérant un peu comme une chose allant de soi. Du coup il évitera cette usure rapide des procédés, mal inévitable dès qu'on s'intéresse trop consciemment à la manière dont la musique est écrite (l'effet de surprise émoussé, on considère la formule comme démodée et l'artiste est obligé de renouveler sans cesse son stock, si bien qu'il passe sa vie à apprendre à écrire la musique, au lieu d'en faire !).

Doctrine forte et simple, celle précisément dont l'artiste a besoin pour assurer sa sécurité au moment de s'enfoncer dans sa tâche difficile, pour ne point risquer de diviser et d'égarer ses efforts. L'axe de la création est maintenant nettement fixé le compositeur crée la forme en dégageant le sens, la

signification intrinsèque, intérieure de l'œuvre *Justus*, dit le Psalmiste, *ut palma florebit* (*Ps.* 90 (91), 13). C'est vrai de l'œuvre juste, comme de l'âme sainte. La forme musicale n'est pas une combinaison d'atomes de beauté élémentaire mis en ordre selon des schémas préconçus, comme les fleurs que dispose en parterres le dessinateur de jardins. Non: l'œuvre s'élance et grandit comme une unité vivante, selon la loi secrète qui régit toute croissance organique, les racines enfoncées dans le sol dur et nourricier de l'esprit; elle s'épanouit, comme le palmier dans le ciel libre en une gerbe splendide, réalisant la plénitude de son être dans sa phase ultime, au delà des étapes successives de sa progression, dans le ciel pur du Silence: c'est dans son achèvement, dans son accomplissement que réside sa beauté, *in novissimis suis pulchra est* (AUG., *Enarr. in Ps.* 91, 12).

55

Il est temps de clore ce Traité: tu sais maintenant ce qu'est la musique, et ce qu'elle doit être pour toi.

Tu t'inquiètes, je le sens: ce bel idéal, dis-tu, cette Musique, discipline intérieure, maîtresse de silence et de recueillement, tout entière ordonnée au progrès de la vie spirituelle — quel idéal difficile ! Au prix de quels efforts, de quelles ruses, réussirons-nous à la réaliser ! Et combien serons-nous, dans le temps où nous vivons, à comprendre et écouter cet appel, à faire de toute notre musique un immense cantique, *canticum ascensionum*, un cantique des montées, de l'ascension intérieure ?

Je te l'accorde: rien n'est plus loin de ce que connaissent et pratiquent sous le nom de musique la moyenne de nos contemporains. Je sais quelle est la fatigue nerveuse des hommes de ce temps et comment ils se jettent dans la musique, comme dans la lecture, non pour se retrouver, mais pour se perdre plus encore et s'étourdir dans un sommeil excité.

Mais à quoi bon formuler une théorie qui ne ferait qu'entériner la médiocrité et l'abandon général ? Une doctrine doit être un effort pour résister à la foule, pour remonter un courant. Nous ne serons que quelques-uns, dis-tu, à connaître et aimer comme elle doit l'être la vraie musique. Accepte cette solitude, comme une épreuve de plus. Il ne faut pas sacrifier la vérité à la communion: la vérité vient de l'Esprit et souffle où Il veut; il ne faut pas commencer par lui imposer d'être ici ou là, dans la maison ou sur la place publique, et, sous prétexte de charité, faire dévier la recherche.

Sans doute il n'y a pas de réflexe, à sa racine, plus sain que celui de l'artiste qui réclame le droit d'être à nouveau un homme, de s'arracher à la morne et stérile solitude de l'*articole*. Mais il n'a pas le droit, pour résoudre ses scrupules de conscience, de trahir la substance même de son art.

Sa qualité d'homme, il l'assurera par une insertion sincère et sans détour de sa personne dans la communion de l'Eglise et de la Nation: il n'a pas de peine à rejoindre ses frères les hommes dans tout le reste de sa vie, mais son art l'écarte et l'isole dans une zone de solitude. Il faut qu'il ait le courage de rester néanmoins fidèle à sa vocation, vocation amère et héroïque; qu'il abandonne la communion charnelle et s'enfuie au désert.

† Ce n'est pas une métaphore, mais une référence historique: les Pères du Désert n'abolissaient pas en eux la charité, s'ils recouraient à la solitude pour assurer leur perfection propre. En fait ils ont servi eux aussi la cité terrestre: la chrétienté médiévale leur doit ses fondements. N'est-ce pas au Sinaï que nous avons trouvé la première pierre de notre théologie musicale (§ 33) ?

Fuir au désert pour ressaisir l'essence perdue de la musique, ce n'est pas abandonner l'humanité, car la musique, l'art, a une racine humaine — seulement elle n'est pas dans la foule, elle est en toi ! L'art s'adresse à la personne dans la solitude et le silence: rentre en toi-même, recueille, rassemble-toi, recherche au fond de toi-même ce qui t'y attend, et quand tu l'auras vu, cet éclat de la Beauté éternelle, alors arrête-toi, accroche-toi à ce souvenir, et souviens-toi, ἀναμνήσθητι, remonte au fond de ta mémoire à la rencontre de Celui qui t'attend (PLOT., *Enn.*, 5, 8, 2).

Nous ne serons que quelques-uns, dis-tu, à le faire ? Qu'importe ! La vraie culture a toujours été quelque chose d'ésotérique (ésotérisme de fait, bien entendu, et non volontaire); la vraie musique, même dans une cité plus saine que la nôtre, n'a jamais été connue que d'une élite: élite spirituelle, entendons-nous, et non technique, ni sociale. Les vrais musiciens sont ces âmes simples et droites, ces amateurs humbles et solitaires, répandus dans le secret, qui aiment la musique d'un cœur sans détour et savent s'en servir pour le bien. Et non le petit clan de dilettantes professionnels qui s'arrogent officiellement le monopole de la musique, le public des festivals internationaux et des grands concerts parisiens.

Il ne faut pas s'étonner de ce caractère secret de la vraie culture musicale, répandue dans des cellules isolées et acquise

au hasard des amitiés et des rencontres: c'est le sort normal de toute la haute culture, qui est une des pointes que pousse l'homme à la rencontre de l'Esprit, comme la Science, — comme la Sainteté.

Tu es triste, musicien, parce que tu te sens seul, parce que nous ne sommes qu'un petit nombre autour de toi, à te comprendre et à t'aimer. N'accuse pas le malheur des temps, la menace qui pèse sur nos vies. la barbarie imminente. Console-toi, il en a toujours été ainsi. Nous sommes, disait déjà le vieil Aristoxène en ses *Propos de Table*, comme les gens de Paestum qui habitent au fond du golfe de Salerne. Ils étaient d'origine grecque et sont tombés aux mains des barbares, Etrusques d'abord puis Romains. Ils ont dû changer de langue et de mœurs. Cependant, une fois par an, ils célèbrent encore une fête à la mode grecque: ce jour-là, ils se rassemblent, se rappellent entre eux leur langue et leur civilisation d'autrefois, et gémissent de concert, puis se séparent.

Ainsi en est-il de nous, concluait le vieux maître: depuis que nos théâtres sont devenus barbares et que la corruption, la décadence ont envahi cette musique grossière dont la foule se repait, nous ne restons plus que quelques-uns à savoir nous souvenir entre nous, à savoir reconquérir par la mémoire ce qu'était la Musique... (*fr.* 90).

* Et cela a été écrit à Athènes, au lendemain de la mort d'Aristote, dans une Athènes en pleine apogée culturelle, quand dans l'Odéon les virtuoses étaient acclamés à l'égal des champions d'athlétisme, quand les chœurs de citoyens faisaient retentir les grands Tragiques au milieu d'une foule attentive dans le beau théâtre de pierre de Lycurgue...

ENVOI

à J. K. L.

Tout cela maintenant, ces douces idées claires, notre refuge autrefois dans les jours du bonheur,

Cet écho des paroles jetées alors dans le silence, là-haut sur la montagne, quand la nuit et l'air froid témoignaient de l'Esprit,

A qui, sinon à vous, pourrais-je l'envoyer ? Mais le flot des Barbares déferle jusqu'au Pays d'Amour :

La maison reste vide entre la rive lente et la forêt d'argile,

Et ce n'est pas seulement l'Europe étalée qui nous sépare de toute sa largeur douloureuse,

Mais cette barrière de feu qui flamboie maintenant d'une mer à l'autre mer.

L'espoir pourtant demeure, la douce vertu fidèle, et ce frémissement déjà d'une aile de votre Ange.

Car les lettres de vos noms forment celui d'un Ange, un doux nom mystérieux que je redis tout bas :

Il s'interprète parmi les doctes, Semblable-à-Dieu-l'Eternel, *et je sais qu'il est, entre les Anges, le Gardien de Trois Portes du Ciel, des trois qui sont à l'Occident de la Cité de Dieu, à cet Occident là-bas qui sera sans déclin.*

Hôpital Ambroise-Paré
(Annexe de l'Hôpital Militaire M.. L..)
30 juin 1940

BIBLIOGRAPHIE

L'édition la plus commodément accessible du *De Musica* de saint Augustin est celle des Bénédictins de Saint-Maur, reproduite dans la *Patrologie Latine* de Migne, t. 32, c. 1081-1194.

Les travaux fondamentaux qui permettent l'étude de ce livre, au premier abord aride et déconcertant, sont ceux de:

F. Amerio, *Il « de Musica » di Sant'Agostino*, Turin, 1929 (extrait de *Didaskaleion*, 1929, p. 1-196).

H. Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift « De Musica »*, Ohlau, 1929.

Le petit livre de:

J. Huré, *Saint Augustin musicien*, Paris, 1924,

étant dénué de valeur, il n'existe d'utilisable en français que quelques pages de:

H.-I. Marrou, *Saint Augustin et la Fin de la Culture antique*, Paris, 1938, p. 199-204, 252-262, 266-273, 292-298, 302-307, 573-575, 580-583;

qu'on aura intérêt à compléter par:

E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, 1929, p. 75-93, 99-100.

RÉFÉRENCES

A. SCRIPTURAIRES

	Pages
Exode	
3, 14	131
20, 3-5	92
Deutéronome	
5, 7-9	92
Psaumes (Hebr.)	
33, 2-3	139
34, 9	79
37, 7	130
57, 8-9	139
81, 2-4	139
87, 1-7	83, 103
90, 13	172
92, 2-4	139
122, 3	169
149, 3	139
150, 1-6	139
Sagesse (Vulg.)	
6, 17	113
8, 1	83
11, 21	82
Evangile sel. St. Marc	
7, 21; 23	107
Evangile sel. St. Jean	
3, 9-10	113
16, 13	84
Romains	
7, 24	73
1re *Corinthiens*	
15, 42-44	77
Ephésiens	
5, 18-20	138
5, 25-32	79
Philippiens	
2, 9	128
Colossiens	
3, 16	138
3, 17	136, 138
2me *Timothée*	
3, 16	138
Apocalypse	
5, 8-12	140
14, 2-4	140

B. PATRISTIQUES

St. Ambroise	
De Virginitate	
3, 4	124
Apophtegmata Patrum	
Arsenius	
5, 6	127

Pages

ARÉOPAGITE
(Ps. DENYS l'—)
De Coelesti Hierarchia
2, 4, 144 B . . . 18, 131
De Divinis Nominibus
11, 1, 950 A 129

ST. AUGUSTIN
De Beata Vita
4, 35 74
De Cura pro mortuis gerenda
3, 5 73
Confessions
4, 13, 20 16
9, 10, 25 127
10, 33, 49-50 . . . 104
11, 28, 38 21
De Doctrina Christiana
1, 3, 3 92
1, 22, 21 92
2, 6, 7 120
Epistulae
55, 21, 39 92
101, 3 11
Enarrationes in Psalmos
41, 9 . . . . . 79, 132
91, 12 172
De Libero Arbitrio
2, 8, 20 sq. 78
2, 16, 41-43 112
De Musica
1, 2, 2 16
1, 3, 4 109
1, 4, 5 . . . . . 103, 122
1, 4, 6 157
1, 6, 11 105

Pages
6, 1, 1 . . . . . 78, 87
6, 2, 2 19
6, 2, 3 20
6, 3, 4 . . . . . 20, 30
6, 4, 5 sq. 20
6, 4, 6 21
6, 4, 7 75
6, 5, 8 sq. 32
6, 5, 14 73
6, 7, 17 sq. 32
6, 8, 21 21
6, 8, 22 30
6, 9, 23-24 68
6, 10, 28 23
6, 11, 29 sq. 69
6, 11, 30 32
6, 11, 33 123
6, 12, 34 . . . . . 23, 67
6, 12, 36 77
6, 13, 37 88
6, 13, 39 . . . . 79, 123
6, 14, 43 . . . . 92, 123
6, 14, 45 . . . . 103, 142
6, 14, 46 . . . 88, 92, 133
6, 15, 49 74
6, 16, 52 . . . . . 79, 82
De Ordine
1, 1, 3 125
De Pulchro et Apto . . 16
Retractationes
1, 11, 2 76
De Sermone Domini in monte
1, 3, 10 122
De Quantitate Animae
13, 22 45

Pages

De Trinitate
12, 14, 23 19
12, 15, 24 43
De Vera Religione
4, 7 84

St. Basile
Epistulae
2, 2 . . . . . 127, 137

Diadoque de Photikè
Capita Centum
7 144

St. Epiphane de Salamine
Panarion
1, 31, 5 95

St. Grégoire de Nysse
Homiliae in Ecclesiasten
7, 728-732 . . . 128, 130
In Psalmorum Inscriptiones
2, 3, 493 136

Pages

St. Irénée
De Haeresibus
1, 1, 1 95

St. Jean Chrysostome
In Psalmos
7 137
8, 1 137
149, 2 139

St. Jean Climaque
Scala Paradisi
25, 893 A 107

St. Maxime le Confesseur
Mystagogia
9, 672 129
Capita Theologica et Œconomica
1, c. 81 130

C. ANTIQUES

Aristote
Poétique
1447 a 13-16 . . . 12
1447 a 23-25 . . . 12

Aristoxène de Tarente
Harmoniques
p. 38-39 Meib. . 21, 31, 168
Propos de Table
fr. 90 (= Athénée, 14, p. 632 A) . . . 175

Ps. Hermès Trismégiste
Corpus Hermeticum
18, 1-4 Scott. . . . 26, 82

Jamblique 84

Marius Victorinus . 84

Philodème de Gadara
De Musica. 72, 121

Pages

PHILON D'ALEXANDRIE
De Posteritate Cain
103 17

PLATON
Convivium
187 ce 87
Ion 55
534 b 144
Leges
2, 666 ab 142
Respublica
2, 364 bc 116
Phaedon
67 c 125
Phaedrus
249 c 44
250 a 17
Timaeus
35 a 68
47 d 124

PLOTIN
Ennéades
1, 3, 1 . . . . 58, 68, 72
1, 6, 4 121
1, 6, 5 125
1, 6, 8 127
1, 6, 9 . . . . . 28, 125
2, 9 84
4, 4, 40 72
4, 7, 8, 4 18
5, 8, 1 . . . . . 18, 70
5, 8, 2 174
5, 8, 10 132
5, 9, 11 17

PLUTARQUE
Alcibiade
3 154
De Iside et Osiride
80 124
De Superstitione
5 124
De Virtute Morali
3 124

PORPHYRE 84
Vie de Plotin
1, 1 73

PROCLUS 84

THÉOPHRASTE
Fragment 89 . . . 70

XÉNOPHON
Convivium
2, 3, 6 105

D. RECENTIORES

Abenhazam (Ibn Hazm) 101
Al-Gazali 98
Al-Hallâj 99
Al-Ispahâni 19
Al-Tanoûkhi 99
Aragon 150
Arbaud 34
Baudelaire 13, 43

Pages

Bérard 55
Benda 90
Bona 112
Bonaventure (St.) 108, 110, 121
Burckhardt 93
Combarieu 65
Cocteau 97
Darwin 65
Fioretti 110
Duns Scot 82, 108
Ghéon 142
Gide 143
Keats 58
Laloy 21, 71
Leibniz 69, 82
Maritain (J.) 158
Maritain (R.) . . . 41, 150
Massignon 99, 100
Morgan 85
Nietzsche 34, 93, 119
Paulding 45
Pirro 14
Pourtalès 90
Proust 56
Schloezer 41, 56, 161
Schopenhauer 34, 89
Shakespeare 147
Stolz 80
Thomas d'Aquin (St.) 75, 158
Thomas de Celano . 108, 110
Touchard 61

E. MUSICIENS

Auric 96
Bach . . 14, 55, 71, 125, 159
Beethoven . . 30, 36, 89, 145
Berlioz 118
Brahms 37
Bülow 37
Chopin 15
Debussy 40, 66, 147
Dukas 66
Fauré 30
Gieseking 24
Gluck 17, 153
Honegger 145
Indy (D') 51
Jaubert 75
Jeune France 159
Lalo 57
Lourié . . . 43, 55, 67, 168
Mahler 60
Maragliano-Mori . . . 50
Markevitch 91
Messiaen 91
Migot 91
Mozart 40, 142, 145, 153, 167
Moussorgsky 14, 15, 67, 71, 153
Poulenc 96
Rameau 125
Satie 147
Scarlatti 24, 156
Schubert 40
Schumann 34, 40
Schoenberg 60, 150
Strawinski 37
Tiersot 51
Wagner . 14, 43, 89, 118, 170
Weckerlin 56
Weil (K.) 159

ARGUMENT

§		Pages
1	Une reprise, avec les compléments et les corrections nécessaires, de la théologie musicale de saint Augustin.	11

Première Partie (théorique):

PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MUSIQUE

Résumée, sous forme de schéma géométrique, § 16, p. 52.

A. *Sa Nature.*

2	La musique est une imitation. De quoi ? Non des pas-	12
3	sions de l'homme, — ni de rien d'autre de non-musical	15
4	(musique pure), — mais d'un modèle spirituel, d'une	17
5	musique silencieuse. — Car le véritable mode d'exis- tence de la musique n'est ni matériel ni sensible, mais spirituel:	19
6	(*a*) Elle existe dans l'esprit, d'abord au niveau de la *mémoire*: la musique sonore est une imitation de la	21
7	musique de souvenir. — Imitation toujours imparfaite,	23
8	quelquefois décevante, — qui sert pourtant à l'âme, par un mouvement inverse, à élaborer un souvenir pur.	26
9	(*b*) La musique de mémoire, elle-même, est subordon- née à une autre musique, plus spirituelle encore, la musique de *jugement*, qu'on découvre dans l'acte de la perception: musique non plus virtuelle, mais ac-	28
10	tuelle, consciente, — qui tend à s'affranchir du temps	33

§ Pages

11 (rôle de la répétition), — idéal partiellement encore inaccessible. 36

12 (*c*) Cette musique silencieuse est elle-même une imitation d'une musique plus intérieure encore à l'esprit, 38

13 secrète et spontanée, — que met en évidence un curieux phénomène de pseudo-réminiscence: la musique appartient au domaine de l'âme. 43

14 (*d*) Le compositeur imite au moyen de formes sonores cette musique silencieuse qu'il découvre en lui; — il 45

15 ne crée pas la musique, mais seulement un système de signes, un langage: il est un artiste, c'est-à-dire un artisan. 48

B. *Sa Valeur.*

17 (*a*) Quoique d'ordre intérieur, et par là subjective, — 52

18 la musique n'en est pas moins une réalité définie, et ne se dissout pas en émotions ou images. 55

19 (*b*) Elle suppose d'abord l'expérience sonore, aussi con- 57

20 crète et riche que possible, — (d'où l'insuffisance de la musique mécanique, qui n'est pas une vraie musique), 60

21 — mais elle s'achève au delà du son, dans le silence: harmonie spirituelle. 64

22 (*c*) Allant plus loin, le platonisme, se fondant sur une réduction (d'ailleurs illégitime) de la musique à la mathématique, prétendait nous faire renoncer à la 68

23 musique pour l'acoustique. — Préjugé païen fondé sur un mépris du corps auquel le christianisme refuse de 71

24 s'associer: — le dogme de la Résurrection sauve aussi 74

25 la musique; — le témoignage des mystiques et l'enseignement de l'Ecriture l'enracinent en Dieu même: elle est une forme de la suavité divine. 77

SECONDE PARTIE (PRATIQUE):

PRINCIPES D'UNE MORALE MUSICALE

A. *Théologie chrétienne de la musique.*

§		Pages
26	Comment se servir de la musique ? Il faut, pour le savoir, situer la musique dans l'ordre des valeurs humaines.	87
27	(*a*) *L'erreur romantique, et gnostique:* la musique, comme révélation de l'Absolu, équivalent de l'expérience mystique. Odieuse à la conscience chrétienne,	89
28	— cette erreur repose sur une illusion confondant le silence de l'esprit et l'éon Silence, l'Abîme de la mythologie gnostique.	93
29	(*b*) *L'erreur du formalisme, et déjà de l'Islâm:* la mu-	95
30	sique, comme jeu vain, — écho de la beauté du monde	98
31	périssable. — Réfutée à la fois par notre expérience de la réalité musicale et les résultats de notre phénoménologie théorique.	101
32	(*c*) *L'augustinisme franciscain:* ce n'est pas chez saint Augustin lui-même, trop occupé, comme tous les Pères,	103
33	à polémiquer contre le paganisme musical, — mais plus tard, chez les Sinaïtes, plus nettement encore chez saint François, que nous trouvons dégagée une doctrine acceptant, accueillant (et non pas seulement toléré-	106
34	rant) la Musique, — conçue comme un moyen de prier, de remonter en nous-mêmes à la rencontre de Dieu.	110

B. *La musique, technique auxiliaire de la vie spirituelle.*

35	La musique s'empare de l'homme, fixe son attention,	113
36	vide la conscience de son contenu sensible, — c'est là	116

§ Pages

le rôle de son aspect dionysiaque, rôle provisoire et
37 inférieur. — S'approfondissant, elle conduit l'âme jus- 119
38 qu'au silence de l'esprit, — si toutefois nous savons 121
poursuivre son expérience jusqu'au bout.
39 Elle deviendra donc pour nous une technique de re- 123
cueillement, de silence et de paix, et par là servira à
40 l'âme spirituelle, — (le silence de l'esprit nous prépare 127
41 et nous oriente au Silence divin), — tout en lui appor- 130
tant déjà une première image de la Beauté infinie.
42 Cet usage de la musique variera en fécondité selon la 132
vocation de chacun; sous sa forme la plus haute, elle
43 est une imitation de l'état angélique, — doctrine fondée 136
sur l'autorité des Pères et de l'Ecriture.

APPENDICE.

QUATRE EXERCICES D'APPLICATION

A. *Paradoxe de la Musique légère.*

44 Notre musique est chose sérieuse: elle n'exclut pas le 141
genre « musique légère », utile à l'auditeur à titre de
relaxation, masque commode pour le compositeur.
45 Mais même légère, la musique reste une chose sérieuse, 143
46 — parce qu'immatérielle, spirituelle; pas davantage elle 146
n'est gaie, ou triste: elle est au delà.

B. *Antinomie de la Musique pure.*

47 La notion, utile au philosophe, d'une musique pure par 148
essence, ne doit pas servir à oublier la finalité humaine
48 de l'art: — il faut faire une musique humaine, pleine- 151
ment humaine, qui n'en sera pas moins musique.

C. *Eléments d'une éthique à l'usage du compositeur.*

§		Pages
49	L'artiste n'est pas un dieu créateur, ni un prophète, il	155
50	est un artisan, un ouvrier, — mais toutefois un homme,	157
51	et non un oiseau chanteur: — il doit songer à sauvegarder sa dignité humaine, et la finalité humaine de son art.	160

D. *Prolégomènes à un traité de la Forme.*

52	La Forme musicale ne doit pas être confondue avec le système des formules et des schémas sonores, qui ne	163
53	sont qu'un moyen subordonné, — un élément contingent et conventionnel de la musique.	165
54	Elle est au delà, inséparable du sens que l'œuvre revêt pour l'âme, et réside dans l'unité intérieure et organique de cette œuvre.	167

Conclusion.

55	Ne pas s'effrayer du caractère ésotérique de cette doctrine: c'est la rançon de sa grandeur.	172

Imprimé en Suisse.

Réimprimé
le 30 novembre MCMXLIV
sur les presses
de l'imprimerie Paul Attinger S. A. à Neuchâtel (Suisse)
pour les Éditions de la Baconnière.